мастацтва

ЛІПЕНЬ **2014** WWW.KIMPRESS.BY/MASTACTVA E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

#07





змест

Галіна Гаравая. Крыж.
Дрэва, энкаўстыка, золата. 2005.

На першай старонцы вокладкі:
Таццяна Лісоўская. З нізкі «Жывёлы. Ганебная маска». Цыянкатыпія. 2014.

«МАСТАЦТВА» № 7 (376). ЛІПЕНЬ, 2014.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 18.07.2014. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,25. Тыраж 1534. Заказ 2018.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва “Беларускі Дом друку”». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.

ПАДЗЕЯ

Нясвіж. Замак. Класіка

Няма нічога больш трывалага, чым традыцыі. Іх цяжка ўсталёўваць, але калі яны становяцца часткай грамадскай свядомасці — пачынаюць працаваць самі. На сябе і за сябе.

Пра гэта думалася падчас музычнага фестывалю «Вечары Вялікага тэатра ў замку Радзівілаў», які Нацыянальны тэатр оперы і балета ладзіў у Нясвіжы пры канцы чэрвеня. Фэст прайшоў у пяты раз. Па сутнасці, гэта першы юбілей.

Фестываль паступова набывае размах. Адметнасць сёлетняга свята выявілася ў большай разнастайнасці праектаў і прапанаваных жанраў. Тэатральная зала нясвіжскага палаца аказалася надзіва прыдатнай для камернага музіцыравання. Тут прайшоў канцэрт з удзелам салісткі Тацяны Траццяк і струннага квінтэта «Серэнада» і была паказана камічная опера Антоніа Сальеры «Спачатку музыка, потым словы».

Упершыню ва ўнутраным дворыку замка прагучала «Кармэн» Жоржа Бізэ. Ад нечаканага антуражу, у выдатнай акустычнай прасторы спектакль набыў свежыя фарбы. Паказ «Кармэн» у Нясвіжы фактычна паставіў кропку ў версіі, ажыццёўленай 10 гадоў таму. Новы варыянт спектакля ў рэжысуры Галіны Галкоўскай мы ўбачым праз год.

Разнастайнасцю харэаграфічных стыляў прывабліваў балетны вечар пад назвай «Са стагоддзя XIX у стагоддзе XXI». Праект «З Ойчам адвечным» быў каштоўны зваротам да харавых твораў Станіслава Манюшкі, класіка беларускай і польскай музыкі, чыё 200-годдзе з дня нараджэння будзем адзначаць неўзабаве. Інтэр'ер касцёла Божага Цела, аднаго з прыгажэйшых культавых будынкаў Беларусі, з яго выдатнай акустыкай, здавалася, ідэальна адпавядае такім праектам. Завяршыў нясвіжскі фэст, як звычайна, гала-канцэрт зорак нашага Вялікага тэатра.

Відавочна, з цягам часу папулярнасць Дзяржаўнага гісторыка-культурнага музея-запаведніка «Нясвіж» будзе ўзрастаць. Прычым для наведвальнікаў не толькі з Беларусі, але і турыстаў з замежжа. Фестывалі open air, якія ладзяцца ў розных краінах, — традыцыя даўняя і менавіта еўрапейская. Цяпер і мы да яе трывала далучаны...

Таццяна Мушынская.



Саліст балета Алег Яромкін падчас гала-канцэрта.



Аксана Якушэвіч у партыі Кармэн з аднайменнай оперы.



Дырыжор Іван Касцяхін.



Праект «З Ойчам адвечным» у касцёле Божага Цела.

Містыка Міцкевіча

«Пан Тадэвуш» вярнуўся ў Парыж



ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

АЛЕНА КАВАЛЕНКА

Дні беларускай культуры ў Францыі, распачатыя сёлета ў сакавіку, завершацца толькі ў снежні. У дванцаці шасці гарадах краіны запланавана больш двух дзясяткаў культурных акцый і праектаў, якія прэзентуюць айчынную харэаграфію, тэатр, музыку, выяўленчае мастацтва, кіно і літаратуру. Адной з яркіх падзей Дзён стаў чэрвеньскі паказ спектакля «Пан Тадэвуш» Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы на сцэне парыжскага тэатра МС93.

Ідэя прывезці менавіта гэту пастаноўку з'явілася пасля тэлефоннай размовы Надзвычайнага і Паўнамоцнага Пасла Рэспублікі Беларусь у Французскай Рэспубліцы Паўла Латушкі і мастацкага кіраўніка Купалаўскага Мікалая Пінігіна.

— Гэты праект мы з пасольствам рыхтавалі год, — распавядае рэжысёр. — Ініцыятыва сыходзіла ад Паўла Паўлавіча, які хацеў паказаць спектакль нашага тэатра ў Парыжы. Вось толькі які абраць? Кажу: «Збіраюся рабіць "Пана Тадэвуша"» — «Добра». Праз нейкі час Латушка перазваніў: «А ты ведаеш, што ў 2014-м спаўняецца 180 год з таго часу, як Міцкевіч выдаў у Парыжы "Пана Тадэвуша"?» Я не ведаў. А гэта сапраўды быў знак.

У першы ж дзень па прыездзе ў французскую сталіцу акцёры Купалаўскага разам са сваім мастацкім кіраўніком, Паслом і супрацоўнікамі пасольства ўсклалі кветкі да ўсталяванага на ўзбярэжжы Сены помніка паэту.

— Гэтая акцыя стала сімвалічнай, набыла ўнутраны сэнс, — кажа Пінігін. — Мы прывезлі Міцкевічу ў Парыж прывітанне з радзімы, на якую ён ніколі не вярнуўся і па якой сумаваў усё жыццё. Увогуле з Міцкевічам у мяне дзіўная гісторыя. У пятым класе я займаўся ў фотагуртку пры Палацы піянераў, мы фатаграфавалі розныя мясціны Беларусі. І першае месца, куды патрапілі, — Навагрудак. Потым, калі працаваў у Санкт-Пецярбургу, першае, на што звярнуў увагу падчас шпацыру па горадзе, — мемарыяльная шыльда з надпісам «У гэтым доме жыў Адам Міцкевіч». Потым пасыпалася: гуляючы па Львове, выпадкова выйшаў да помніка Міцкевічу, тое самае адбылося і ў Вільнюсе... І вось, нарэшце, на ўзбярэжжы Сены. Містыка. Ён прымусіў мяне зрабіць спектакль. Ён. Міцкевіч. Я да гэтага не маю дачынення...

Сярод галоўных праблем, з якімі сутыкнуліся арганізатары, — знайсці беларускія і французскія кампаніі-спонсары, што дапамаглі б у рэалізацыі праекта. Ніводнага рубля з бюджэтных грошай выдаткавана не было. Яшчэ адна задача — абраць пляцоўку: давялося агледзець каля дзесяці парыжскіх тэатраў. Многія адмовіліся, бо памеры іх сцэн не адпавядалі памерам дэкарацый «Пана Тадэвуша». Станоўчыя перамовы прайшлі з тэатрам МС93, што спецыялізуецца якраз на паказе пастановак з Расіі ды іншых замежных краін: на яго сцэне ішлі спектаклі МХАТа, Дзяржаўнага акадэмічнага тэатра імя Яўгена Вахтангава, Малога драматычнага тэатра — Тэатра Еўропы... Аднак са складанасцямі сутыкнуліся купалаўцы. Як кажа Мікалай Пінігін, «беларускія лапці паламаліся ў Польшчы»: на два дні спазнілася фура, што везла дэкарацыі, — іх давялося манціраваць усяго за восем гадзін. Усё было зроблена спехам, таму, на жаль, без тэхнічных памылак падчас паказу не абышлося.

Але ў выніку выступленне купалаўцаў было сустрэта дзесяціхвілiннымі авацыямі і крыкамі «Брава!». На прэм'еры прысутнічалі Пасол і супрацоўнікі пасольства, прадстаўнікі Міністэрства замежных спраў і іншых дзяржаўных установ Францыі, дыпламатычнага корпусу, акрэдытаванага ў Парыжы, а таксама французскія дзеячы культуры, студэнты-славісты і беларусы, якія жывуць у Парыжы і сталічным рэгіёне краіны. Зала на 800 месцаў была запоўнена амаль цалкам.

Паказ тэатральнай пастаноўкі прайшоў пад ганаровым патранатам ЮНЕСКА: постаць Адама Міцкевіча аб'яднала беларускі, літоўскі і польскі народы, а яго паэма, перакладзеная на 33 мовы свету, стала з'явай сусветнай літаратуры. Дарэчы, першы пераклад быў зроблены на нямецкую, другі — на французскую, а трэці — на беларускую. Для сцэнічнага ўвасаблення на беларускай мове быў выкарыстаны пераклад Язэпа Семяжона, а для французскіх субтытраў — пераклад Рабера Буржуа.

— Гэтая пастаноўка каштоўная менавіта тым, наколькі кантэкстуальна дакладна яна спрацавала ў Парыжы, — разважае Мікалай Пінігін. — Да прыкладу, дамінанта дэкарацый «Пана Тадэвуша» — Трыумфальная арка. І можна сабе ўявіць, які эфект гэта стварае ў Парыжы, дзе стаіць рэальная Трыумфальная арка. Яна для французаў — жывая гісторыя, пастаўлена ў гонар напалеонаўскіх войнаў... Усё сышлося. І тым, хто прысутнічаў на спектаклі, было цікава. Бачна, што людзі знудзіліся па простым, ясным тэатры, тэатры не фармальным. Не скажу, што мы пакарылі Парыж — у такім горадзе не бывае адзінай культурнай падзеі, якая робіцца знакавай, там за хвіліну дзесяць «бомбаў» падае. Але ў гэты вечар у гэтым месцы мы мелі поспех.



«Пан Тадэвуш». Сцэна са спектакля.

ФОТА ВАДЗІМА ЗАМІРОЎСКАГА, TUT.BY

...Захопленыя глядацкія водгукі ў смс, тэлефанаваннях, паведамленнях на фэйсбуку і нават паштовых лістах паступалі на адрас Пасольства цягам тыдня пасля прэм'еры. Спадзяемся, франка-беларуская тэатральная падзея дасць імпульс для стварэння новых праектаў, якія годна прэзентуюць беларускую культуру еўрапейскаму гледачу. ■

Дні, сляды, увасабленні...

Дзве выставы Валянціны Шобы
Галерэя Тызенгаўза,
Гарадская выставачная зала (Гродна)

МАРЫНА ЗАГІДУЛІНА

Творца адкрыла свае выставы адразу на дзвюх гарадскіх пляцоўках. Экспазіцыя ў Галерэі Тызенгаўза «Тая, што чакае цябе» выяўляе мастакоўскія інтэрпрэтацыі жаночага вобраза. Персанажы Шобы часам супярэчлівыя — паводле стаўлення да навакольнага свету і свайго абранніка, аднак натуральныя ў сваім унутраным імкненні да шчасця і гармоніі з усім існым.

Постацей шмат: задумлівых і ганарлівых, тужлівых і ўзнёслых, іх яднае вытанчаная душа, непрадказальная і самотная, што існуе ў прадчуванні незвычайнага кахання, выключнай падзеі, духоўнага адкрыцця.

Гэтыя працы звязаны з папярэдняй серыяй Валянціны «Каралевы», дзе лёгка ўяўляеш, як велічныя жанчыны ператвараюцца для свайго каханага ў маленькіх непрыкметных Папялушак. Героі «Той, што чакае цябе» таксама хаваюцца за абліччамі-маскамі, патрэбнымі жанчыне ў крытычную хвіліну, сапраўдную ж яе душу ніхто не ў стане спазнаць, магчыма, нават яна сама.

Праект Валянціны Шобы, аб'яднаны адзінай эстэтычнай канцэпцыяй, атрымаў працяг у Гарадской выставачнай зале экспазіцыяй «365 дзён». У гэтай серыі твораў падкрэслена жаночыя перажыванні арганічна трансфармуюцца ў дыялектычныя развагі пра сутнасную напоўненасць асобнага дня і цэлага года жыцця. Аўтарскія мініяцюры — своеасаблівы мастакоўскі нататнік, дзе сабраны непасрэдныя ўражанні ад пражытага і пераасэнсаванага. Вобразныя ўвасабленні жыццёвых рэалій цесна звязаны з дарагімі сэрцу мясцінамі, са значнымі падзеямі і постацямі: выявы дачкі, знаёмых — каго сустрэла Валянціна, з кім мінуў год, а таксама шматлікія віды з вокнаў тых пакояў, дзе было цёпла, утульна, шчасліва, куды хочацца вярнуцца.

Настальгічнымі настроямі прасякнуты абразкі з замалёўкамі старых пабудоў, якія яна ўбачыла з вакна дома Збігнева Тарэбкі, польскага мастака і выдаўца, а таксама туманныя горныя вяршыні з гатэля ў Аўстрыі ці звыклыя някідкія куточкі прыроды, зафіксаваныя падчас пленэраў. Асаблівай увагі заслужыў руды







З серыі «365 дзён». Аўтарская тэхніка. 2013.

свойскі кот Збігнева, да якога яна звяртаецца не раз.

Найбольш поўна прадстаўлены красавік з яго веснавымі клопатамі і надзеямі, месяц, у якім нарадзілася Шоба. Адметны для сябе дзень яна надзяліла большай экспрэсіяй колераў, бо ён мае гранічнае духоўнае напаўненне: радасць ад прысутнасці блізкіх людзей, падтрымкі сяброў і добрых слоў, адчування роднаснага яднання з любімым Гродна, тымі вежамі з майстэрнямі мастакоў, дзе ва ўтульным дворыку адзначаюцца святы. Адзін дзень гэтага месяца быў надзвычай трагічным: не стала мілай жыццярадаснай дзяўчыны — дачкі сяброў, якая перад вяселлем чамусьці вырашыла падправіць рысы свайго твару і не прачнулася пасля наркозу ў мінскай клініцы. Узрушэнне было такім моцным, што Валянціна прапусціла гэты дзень у сваім календары, зрабіла яго пустым, а наступны пазначыла безвыходнай тугой, сугучнай безабароннасці чалавека перад абліччам







З серыі «Тая, што чакае цябе». Аўтарская тэхніка. 2013.

смерці. Іншыя дні, розныя паводле настрою і акцэнтаў, працягваюць споведзь мастачкі, як працягваецца і само жыццё. У кожным моманце нябачна прысутнічае асоба мужа, вядомага скульптара Уладзіміра Панцялеева, які з'яўляецца тым маральным апірышчам, якое нібы і не заўважаецца, але без яго немагчымы свабодны палёт жаночых фантазій і жаданняў.

Для таго, каб азірнуцца разам з Валянцінай назад, у мінулы год, трэба вельмі пільна ўгледзецца ў кожную работу, знайсці кантэкстуальна ледзь заўважныя, але істотныя дэталі, якія Шоба па-майстэрску ўводзіць у кампазіцыю дзеля выразнасці сэнсаў. У вобразны лад твораў уключаны напісаныя ад рукі літаратурныя тэксты — пераважна на паспарту, дзе літары не толькі ствараюць своеасаблівае візуальнае абрамленне выяўленчай часткі, але і выклікаюць жаданне ўчытацца ў даволі складаны для ўспрымання ўрыўкавы аповед. Такі выяўленчаканструкцыйны прыём аўтар ужывала і ў сваіх папярэдніх праектах. Сёння гэта паэтычна-філасофскія развагі самой мастачкі і словы-цытаты з твораў любімых пісьменнікаў.

Адмысловая аўтарская тэхніка выканання заснавана на выкарыстанні звыклых, але па-майстэрску спалучаных гуашы, тэмперы, пастэлі. З іх дапамогай, адштурхнуўшыся ад непасрэдных зямных уражанняў, мастачка стварае ўмоўную прастору, дзе вобразы вабяць то мяккай сузіральнасцю, то спакойнай прасветленасцю, то жорсткай самотай. Валянціна Шоба паслядоўна, па частках, мадэлюе асабісты камерны віртуальны прытулак, у якім спалучае рэальнасць і мару, пачуццёвае і духоўнае, дазваляе дакрануцца да гэтага інтымнага, трапяткога свету кожнаму, увайсці — толькі абраным. Жывая графічная лінія-гравіроўка пад фарбавай тоўшчай, што быццам акумулюе ў сабе знакавую дамінанту вобразнасці, надае пластычнай арганізацыі аркуша вытанчанасць.

Для сваіх невялікіх па памерах твораў Шоба знаходзіць аптымальную форму квадрата — сімвала ўнутранай ураўнаважанасці і строгага элемента вышэйшага парадку светабудовы. Гэтыя квадраты мастачка кампануе блокамі, як бы адсякаючы асобныя фрагменты і перыяды пройдзенага жыцця. Светапоглядны пасыл выяўляецца перадусім праз каларыстыку, кожны блок твораў акцэнтуецца асобным танальным вырашэннем. Вылучаецца чорна-белы: адсутнасць выяў на плоскасцях квадратаў-дзён падкрэслівае ўнутраную псіхалагічную немагчымасць Валянціны занатаваць уражанні ад падзей дня адразу, у той жа момант.

Як лагічна мяняецца плынь нашага жыцця з яе ўзлётамі і падзеннямі, так і аўтар рэзка пераходзіць ад чорна-белых эмоцый да чыстай і радаснай вясёлкі — шматколернага ўвасаблення аптымізму. Празрыстая вясёлка — любімая з дзяцінства — загадкавы сімвал, які непасрэдна звязвае нашы зямныя і нябесныя памкненні, што сягаюць да сфер вышэйшых і там знаходзяць духоўныя ўзоры, не кранутыя будзённым брудам. У той магічнай вышыні Валянціна зноў і зноў вандруе на сваіх любімых коніках — смешных, свойскіх, рамантычных, настойлівых у жаданні давезці сваю гаспадыню да вызначанай мэты. Яны разам лунаюць у прасторы пад срэбным месяцам, які ўзыходзіць у таемнай цемры на небасхіле, даючы надзею на пачатак заўтрашняй раніцы. І адбываецца ўсведамленне каштоўнасці кожнага пражытага імгнення.

Ствараючы штодзённы мастацкі каляндар, Валянціна Шоба зрабіла спробу зафіксаваць след сучаснікаў у неабсяжнай глыбіні часу… ■

КАНТЭКСТЫ



ЛЮДМІЛЫ ГРАМЫКА

Тэатральны сезон паціху завяршаецца, хоць так і не набраў патрэбных абаротаў. Прынамсі яго размерана-павольная хада ніяк не адбілася на аматарах моцных узрушэнняў. Ды толькі ці ўсе апошнія прэм'еры так лёгка сціраюцца з памяці? І чаго ў ёй застаецца больш — спектакляў або вострых унутрытэатральных сітуацый? Адказ, здаецца, адназначны. Калі няма бясспрэчнай падзеі, пераважаюць скаргі і абурэнні.

Прэм'ер сапраўды было не шмат. Кідаецца ў вочы амаль суцэльная «нязорнасць» запрошаных пастаноўшчыкаў. Выпадковасць і бессістэмнасць назваў з камедыйным ухілам, якія трапляюць у рэпертуар. А таксама цалкам сістэмныя самаўхваленні, якія квітнеюць на сайтах тэатраў. Кшталту: спектакль унікальны — рэжысёр геніяльны. Пры такіх самаацэнках сур'ёзныя творчыя прарывы малаверагодныя. Прынамсі «сарафаннае радыё» ў Мінску сёлета амаль не ўключалася. Выключэннямі сталі хіба што спектаклі Купалаўскага тэатра. Дарэчы, рэпертуар мінулага сезона, хоць і не ўсё тут удалося ажыццявіць, сведчыў пра стратэгічныя зрухі. А прэм'ера мальераўскага «Дон Жуана», увасобленага адным з самых крэатыўных пастаноўшчыкаў Санкт-Пецярбурга Анатолем Праўдзіным, падзяліла тэатралаў па прынцыпе «падабаецца — не падабаецца». Гэта ўвогуле трывожны званочак. Здаецца, страчваецца цікавасць да рэчаў невідавочных і тонкіх.

Свабодна арыентавацца ў сучаснай тэатральнай прасторы, не заблытацца ў яе трэндах і брэндах, адсачыць апошнія тэндэнцыі дапамагаюць міжнародныя фестывалі. Праўда, для большасці тэатральнай публікі яны дагэтуль застаюцца «таямніцай за сямю пячаткамі». Гіпатэтычна насцярожваюць. Хоць усе беларускія форумы вылучаюцца высокім мастацкім узроўнем. Гэта варта падкрэсліць асобна.

Цепліліся ініцыятывы моладзі, пераважалі жаданні стварыць хоць бы нешта, зацыкленасць на сабе. Канкрэтныя намаганні рабіў Цэнтр эксперыментальнай рэжысуры. Пакуль што нічога не выбухнула. Ніхто з прызнаных і самастойных не вылучыў свае спектаклі на Нацыянальную прэмію. Наперадзе «Тэарт», які зноў збірае эксперыментальныя пастаноўкі ў беларускую праграму. Пажывем — пабачым. ■

СКРЫПТАГРАМА



АЛЕСІ БЕЛЯВЕЦ

Летнія падзеі вызначаюцца асаблівым кшталтам. Кантакты, паездкі, абмен досведам. Час адкрытых межаў.

У нас перыяд актыўных камунікацый прыпаў на май — дні Чэмпіянату свету па хакеі. Разам з яго заканчэннем сышлі буйныя прэзентацыйна-стратэгічныя мерапрыемствы. З далейшых маштабных выразна вылучаецца выстава ў рамках праекта «Anatomia», зладжаная Дзінай Даніловіч. Яна заняла два паверхі Цэнтра сучасных мастацтваў. Выправабаванне гэтай прасторай — памяшканнямі творчых майстэрняў — праходзіць не кожная экспазіцыя, а толькі ўнутрана цэльная і дастаткова брутальная. Тэма цялеснага ў шырокім дыяпазоне — ад успрымання ўласнай ідэнтычнасці да ператварэння цела ў носьбіт сэнсу — была вырашана пераважна праз фотаоптыку, з нешматлікай колькасцю арт-аб'ектаў і скульптуры.

Даволі вялікая выстава ў Палацы мастацтва, прысвечаная Кастусю Каліноўскаму і паўстанню 1863-га, прадэманстравала наватарскі падыход да стварэння экспазіцыі. Моладзь прапанавала аб'екты і інсталяцыі, пашырыла тэму да больш глабальных пытанняў — смерці, абумоўленасці ўспрымання і ацэнкі, — і ўзнікла напружаная прастора, сама па сабе здольная стаць павеламленнем.

Вынік плённых кантактаў з Польскім інстытутам — выстава графікі Барбары Тытка і Марціна Бяласа, што адбылася ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Творцаў яднае адкрытасць да пошукаў і даследаванняў прастораў графікі.

У прыціхлым Мінску галоўная летняя падзея — абароны дыпломаў. Самае цікавае: іх вынікі яшчэ ні пра што не сведчаць. У прафесіі застануцца ўпартыя, а геніі не заўсёды такія. Ды і выяўляюцца пакрысе. Ці прымальнае для іх асяроддзе? Гэта ім і давядзецца спазнаць цягам першых гадоў станаўлення. Адкуль з'яўляюцца таленавітыя? На гэта пытанне можна было пашукаць адказ у мастацка-адукацыйным праекце ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. «Штучны адбор» прадэманстраваў больш за 200 артэфактаў, створаных выхаванцамі студыі «Востраў». Куратары паспрабавалі агучыць шэраг сацыяльна-культурных з'яў, якія ўзнікаюць пры ўзаемадзеянні светаў дзяцей і дарослых. ■

ВАРЫЯЦЫІ



ТАЦЦЯНЫ МУШЫНСКАЙ

У сям'і маёй знаёмай — драма. Разгубленая маці тэлефануе і раіцца, што рабіць. Сын — музыкант. Не абы-які, лаўрэат міжнароднага конкурсу. Хутка заканчвае Акадэмію музыкі. Хто ведае сістэму адукацыі, разумее: прафесійным выканаўцам зробіцца толькі той, хто рана распачаў марафон. Музычная школа, вучэльня, Акадэмія... Ці ёсць дзяцінства, ці яго няма, высвятляць не будзем. Але на ўсіх этапах умова руху — штодзённыя заняткі. Наяўнасць не толькі музыкальнасці, слыху, але і здольнасці змагацца са спакусамі.

— Пры чым тут драма? — спытаеце вы. Пры тым... Стыпендыі заўжды не хапае. Музычныя інструменты каштуюць астранамічныя сумы. А джынсы, а кветачку дзяўчыне? Каб падпрацаваць, хлопец уладкаваўся ў краму элітных тавараў. І сапраўдны шок перажыў, атрымаўшы зарплату. Яна аказалася... у два разы вышэй, чым у аркестры, дзе ён меркаваў іграць у бліжэйшыя гады. Услед за шокам прыйшла дэпрэсія і паўстала глабальнае пытанне: а ці варта столькі гадоў займацца музыкай і адмаўляць сабе штодня ў простых радасцях, калі можна працаваць у элітнай краме, быць задаволеным і шчаслівым? Калі сыходзіць з музычнай тэрыторыі, дык атрымліваецца, што 15 гадоў (велізарны тэрмін!) змарнаваныя ўпустую. Узнікае пытанне: а ці тым займаюся?

Так, з ідэальнай прасторы музыкі ён трапіў у прастору рэальнага і жорсткага жыцця. Так, усталяванне рынкавых адносін рэзка мяняе прыярытэтнасць прафесій. Адны надзіва запатрабаваныя (як вэб-дызайнеры ці IT-шнікі), некаторыя адыходзяць на другі план. Хірург вучыцца сем гадоў, настаўнік — пяць, а музыкант — пятнаццаць. У дадатак акадэмічнае выканальніцтва, на жаль ці шчасце, не прадугледжвае грання ў «кабаках» і на вяселлях.

Што рабіць, хто вінаваты? Не ведаю. Атрымліваецца, шматгадовыя намаганні маладога музыканта і прафесійнасць яго педагогаў мала чаго вартыя. І знікаюць, як вада ў пяску. Ну, скончыць ён Акадэмію, адпрацуе па размеркаванні. І сыдзе... Не ведаю, як вам, а мне айчыннае выканальніцтва часам бязмерна шкада. І тых таленавітых асоб, якія раней ці пазней, але свядома знікнуць з гэтай прасторы. ■

■ АРТ-СКРЫЖАВАННІ

«За мяжой»
Выстава Міхаіла Гуліна
Галерэя «Osnova». Масква. Расія

Экспазіцыя аб'ядноўвае некалькі праектаў. «100% masculine» — развагі пра спосабы маніпуляцыі свядомасцю гледача. Што ён насамрэч спажывае — прыгажосць выяўленых твараў (сексуальнасць), выкананне (тэхніку мастака) або імя?





Фрагменты экспазіцыі.



Чэрап тыраназаўра. Вітраж. 2014.

Яшчэ адна серыя, прадстаўленая Міхаілам Гуліным у маскоўскай экспазіцыі, — «Неабстрактнае мастацтва» — іранічны погляд на арт-стратэгіі, калі самыя простыя і дэмакратычныя геаметрычныя элементы манапалізуюцца, становяцца творчым брэндам.

«Мастацтва павінна...» І для рускага, і для беларускага гледача тут гучыць рэха слова «вінавата» — і гэта галоўны лейтматыў праекта: нашмат лягчэй вызначыць, у чым мастацтва вінавата, ніж тое, што мастацтва павінна.

«Бацька»
Цэнтр сучаснага мастацтва «М'арс». Масква. Расія

Мерапрыемства распрацоўвалася арт-групай «Майстэрня на Гары», у якую сярод іншых уваходзяць фотамастакі, што некалі працавалі ў Беларусі, — Галіна Маскалёва і Уладзімір Шахлевіч. Быў запрошаны і мінскі аўтар Андрэй Шчукін.



Уладзімір Шахлевіч. У пошуках бацькі. Фота. 2013.

Канцэпцыю выставы арганізатары выклалі наступным чынам: «Які ідэальны тата? Ці пад сілу чалавеку быць такім бацькам? Ці магчыма гэта ў наша XXI стагоддзе? Які шлях да свайго бацькі трэба прайсці, каб зразумець і прыняць яго такім, які ён ёсць?

Гэты праект з'яўляецца крокам кожнага аўтара наперад на шляху да больш цэласных узаемаадносін з бацькам, новым этапам свабоды, любові».

У кожнага з мастакоў быў свой індывідуальны шлях, пра які яны расказалі ў сваіх работах.

«Re: Collection»
Музей мастацтва і дызайну. Нью-Ёрк. ЗША

На выставе былі прадстаўлены ключавыя працы з калекцыі музея, набытыя падчас шаснаццацігадовай дзейнасці галоўнага захавальніка Дэвіда МакФадэна. У экспазіцыі пераасэнсоўваюцца некаторыя папярэднія праекты музея, у якіх творчы працэс яднае пытанні формы з сацыяльным, палітычным, аўтабіяграфічным кантэкстамі. Сярод экспанатаў — праца Вікторыі Мітрычэнка: каштоўны кітайскі фарфор, парадаксальна скленены з розных частак, сімвалізуе святочныя мерапрыемствы старэнькай бабулькі...



Вікторыя Мітрычэнка. Чайны набор «Вікторыя», №12. Змешаная тэхніка. 2008.

«191°S»
Выстава Ягора Галузы
Salon des amateurs. Дзюсельдорф. Германія

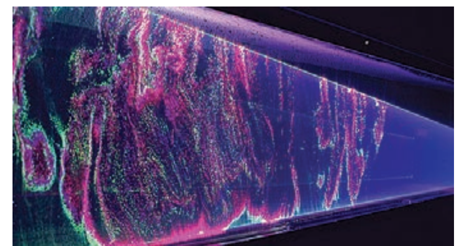
Арт-праект прэзентаваны жывапісам Ягора Галузы. Яго складаныя працы, выкананыя з тонкім пачуццём гумару, перадаюць апакаліптычныя сцэнарыі. Мастак апелюе да савецкага варыянта стылю канструктывісцкай архітэктуры.



Ягор Галуза. Фрагмент экспазіцыі «191°S». 2014.

Біенале мастацтва і тэхналогій
Babel art space. Трондхэйм. Нарвегія

Біенале было арганізавана Trondheim electronic arts centre і праводзілася на вуліцах горада. Эвеліна Домніч і Дзмітрый Гельфанд прадставілі працу «Вадарод», у якой даследуюць гэты элемент, каб стварыць візуальную інсталяцыю. Калі лазерны прамень трапляе ў лінзу пузыра вадароду, то ператварае яго ў светланосны аптычны рэзанатар.



Эвеліна Домніч і Дзмітрый Гельфанд. Вадарод. Аптычная інсталяцыя. 2014.

Партрэт на фоне

«Да 35-ці»
Маладзёжная выстава
Палац мастацтва

ПЁТРА ВАСІЛЕЎСКІ



Алесь Багданаў. Зубр. Алей. 2013.

Цікава, ці ладзяцца дзе, акрамя як на постсавецкай прасторы, адмысловыя выставы дзеля прэзентацыі пачаткоўцаў у творчых прафесіях — па аналогіі з сумоўем маладых навукоўцаў? Для сферы навукі гэта звыклая практыка, а вось у мастацтве вылучэнне моладзі ў асобную групу часам падаецца недарэчным. Навука развіваецца дзякуючы высілкам вялікіх калектываў, структура якіх прадугледжвае даволі жорсткую субардынацыю. А семінары і канферэнцыі маладых прафесіяналаў забяспечваюць пераемнасць у межах той ці іншай навуковай школы і ствараюць кадравы запас. Мастацкая творчасць не мае пэўных законаў, грунтуецца на індывідуалізме на мяжы з анархіяй і сілкуецца неабмежаванай амбітнасцю. Інакш кажучы, не ходзяць творцы шыхтамі — адпаведна, няма патрэбы дзяліць іх, як у войску, на салагаў і дзядоў.

У савецкі час творчыя саюзы ўяўлялі сабою клоны палітычных структур. Як камсамол лічыўся рэзервам партыі, так моладзевае аб'яднанне было прыступкай да членства ў дарослым саюзе. Ці варта сёння, у зусім іншых сацыяльных варунках захоўваць гэты анахранізм? Я не прыхільнік падзелу мастацкіх асяродкаў паводле ўзроставай шкалы. Тым больш мне не хацелася б, каб маладосць мастака трактавалася як права на прэферэнцыі і індульгенцыя на памылкі. Аднак, паколькі ў грамадскай свядомасці творчая моладзь усё яшчэ вылучаецца ў асобную групу, феномен патрабуе асэнсавання.

Падставу для гэтага дала выстава «Да 35-ці». Паводле твораў экспазіцыі можна скласці зборны партрэт маладога мастака. Звычайна ён — прадстаўнік творчай дынастыі. Пачатковае знаёмства з мастацтвам атрымаў ад сваіх бацькоў. Потым — арт-студыя ці школа. Далей — вучылішча альбо гімназія-каледж. Вышэйшая ж прафесійная адукацыя — у Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. За час вучобы ў Акадэміі меў магчымасць наведаць замежжа па лініі культурнага абмену. Тое, што яганым бацькам, якія яшчэ заспелі сацыялістычны рэалізм, давалася праз барацьбу, успрымае як дадзенасць. Ён даволі абыякавы да сацыяльнай, а тым больш — палітычнай тэматыкі і не імкнецца да ўвасаблення ў сваіх творах вечных ісцін альбо парадаксальных думак. Пільна сочыць за кан'юнктурай мастакоўскага рынку і лёгка змяняе стылістыку, каб адпавядаць модзе. Колер, пляма, лінія і іх эфектныя спалучэнні ў пазбаўленым сюжэтнасці і фігуратыўнасці кантэксце з'яўляюцца для яго чымсьці самадастатковым. Відавочны ўхіл у дэкаратыўнасць — своеасаблівы знак тых, каму «да 35-ці».

Я не называю канкрэтных імёнаў і толькі спрабую вылучыць найбольш характэрныя чыннікі. На гэтай выставе мне падумалася, што самае цяжкае выпрабаванне для творцы не цэнзура, а свабода: зручней працаваць у межах усталяванага канона, чым шукаць уласны шлях.

Калі шчыра, свабода — разуменне неакрэсленае. Насамрэч мастака за руку ніхто не трымае, і ўсё, што ён робіць, з'яўляецца яго асабістым выбарам. Я далёкі ад таго, каб вінаваціць тых, каму «да 35-ці», таксама як і іх старэйшых калег, у канфармізме. Нават калі мастак дэкларуе незалежнасць ад плыняў, стыляў і публікі, ён усё адно сваёй асобай і працай адлюстроўвае тую ці іншую традыцыю або тэндэнцыю. Пазітыўнай якасцю тых, каму «да 35-ці», я назваў бы дасведчанасць у гісторыі кірункаў і школ мінулага стагоддзя і здольнасць да іх адаптацыі ў беларускі культурны кантэкст. На такое мастацтва ёсць попыт і замоўцы. Пасля бурлівых дзесяцігоддзяў грамада прагне спакою і камфорту. А дзе ёсць попыт, там будзе і прапанова. Што мы і бачым на гэтай выставе.

Моладзь хутчэй за старэйшых рэагуе на змены ў грамадскіх настроях і ў рынкавай кан'юнктуры. Гэта, бадай, адзінае, у чым «да 35-ці» маюць рэальную перавагу над тымі, хто «пасля 35-ці».

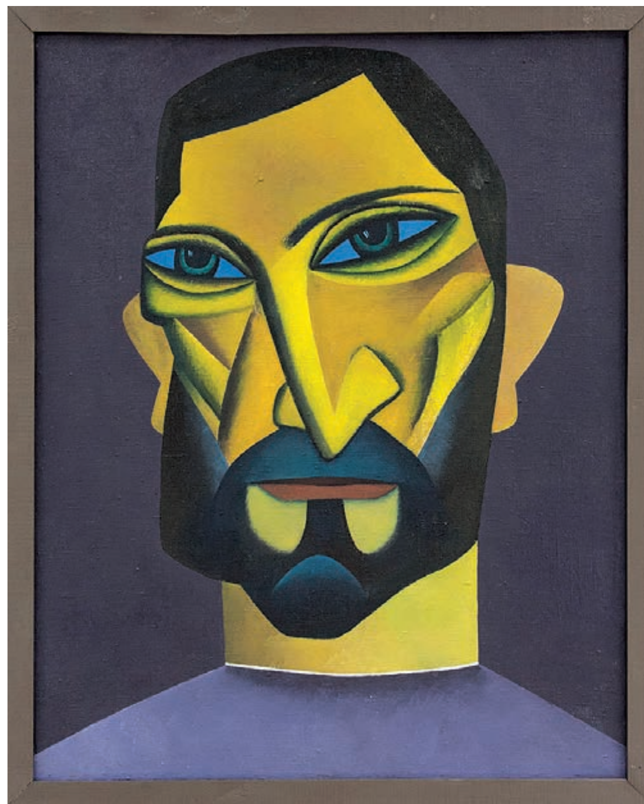
На выставе быў прыстойны пейзажны жывапіс, творы ўмоўна сюжэтныя, а таксама — не пазбаўленыя псіхалагізму і філасафічнасці. Відавочна, што рэалістычны чыннік не знік з культурнай прасторы, хоць пасунуўся з авансцэны. Можа, гэта даніна традыцыі, а можа,



Віктар Астэр. Вяселле. Метал, зварка. 2014.



Аляўціна Башкатава. Беларускі рэнтген I. Алей, тэмпера. 2014.



Максім Бародзіч. Ян. Алей. 2010.

і адлюстраванне рэальных патрэбаў публікі, якая складаецца не толькі з аматараў «заходніх каштоўнасцей». Ёсць сярод яе і носьбіты здаровага кансерватызму.

Беручы пад увагу тую акалічнасць, што праект ладзіўся ў час Чэмпіянату свету па хакеі, яго куратары мо свядома, а мо і інтуітыўна арыентаваліся не на звыклага беларускага гледача і ягоныя эстэтычныя густы, а на замежных гасцей і іх культурніцкі досвед. Адсюль — імкненне зрабіць экспазіцыю «па-заходняму». Прытым што наша разуменне культурнага ландшафту Захаду зусім не абавязкова адпавядае рэчаіснасці. Беларускія мастакі і мастацтвазнаўцы нячаста ўдзельнічаюць у маштабных мастацкіх акцыях на захад ад Брэста. Адпаведна, бракуе факталагічнага матэрыялу і жывых эмоцый — з чаго рабіць высновы? Але калі няма канцэптуальнага падмурку, застаецца спантанны пошук.



А ці так трэба, каб наша мастацтва было канвертуемым, што ў сённяшніх варунках азначае — другасным? Я не аднойчы згадваў гісторыю, якую чуў у 1970-х, калі сам быў студэнтам тэатральна-мастацкага інстытута. У навучальным працэсе тады карысталіся методыкай, якая не надта змянілася з часоў існавання Імператарскай Акадэміі мастацтваў у Санкт-Пецярбурзе. Сярод студэнтаў знаходзіліся тыя, хто лічыў гэта анахранізмам. І вось такі дысідэнт паехаў у Вільнюс са спадзяваннем перавесціся ў тамтэйшы мастацкі інстытут. Расклаў свае працы на кафедры жывапісу, а выкладчык і пытаецца: «А чым вам не падабаецца вучыцца ў Мінску?» Мінчук жа ад гэтага запыту аслупянеў. Рэч у тым, што ён яшчэ не паспеў паведаміць, адкуль прыехаў. «А як вы даведаліся, што я з Мінска?» — «Дык бачна ж, што гэта беларуская школа! Па пластыцы, па колеры, па кампазіцыі».

Вось так і жыве творца, адчуваючы сябе чужым асяроддзю, і не ведае, што ён носьбіт тутэйшай ментальнасці, спадкаемец тутэйшай традыцыі. Менавіта гэтым і цікавы навакольнаму свету.

Асабіста мяне выстаўка «Да 35-ці» правакуе на развагі пра стан мастацтва, які мне падаецца праблемным. Але, магчыма, я памыляюся, і тое, што адбываецца на нашых вачах, — не таптанне на месцы, а хай сабе і спантанны, але пошук магістральнага шляху. ■

Чалавек на вяршыні гары

Рэтраспектыва фільмаў японскага рэжысёра Кэйскэ Кінасіты

Кінатэатры «Перамога», «Цэнтральны» (Мінск)



ДАР'Я АМЯЛЬКОВІЧ

Паказ васьмі мастацкіх карцін розных перыядаў творчасці майстра ажыццявіўся дзякуючы Пасольству Японіі ў Беларусі, фонду «Japan Foundation», Цэнтру візуальных і выканальніцкіх мастацтваў «Art corporation» і спонсарскай падтрымцы кампаніі JTI. Высокая якасць копій, магчымасць слухаць мову арыгінала, добры пераклад, дасціпныя каментарыі крытыка Ігара Сукманава і, вядома, самі стужкі Кінасіты, якія пераконвалі, што японскае кіно можа быць адкрытым, эмацыйным, яскравым. Прайсці міма такога праекта аказалася немагчыма.

Месца Кэйскэ Кінасіты ў іерархіі японскай кінакласікі вызначыць складана. З аднаго боку, яго творчасць прыпадае на 1940—1970-я, нават 80-я гады XX стагоддзя, і ён блізкі да рэжысёраў пасляваеннага пакалення. З іншага — Кінасіту нельга прызнаць творцам, абыякавым да візуальнай дамінанты «нямога» кінематографа, калі ўсё, што адбываецца ў кадры, не мае патрэбы ў падмацаванні словамі.

Кінасіта распачаў творчы шлях у 30-я гады мінулага стагоддзя. Працаваў асістэнтам аператара, пісаў кінасцэнарыі, набіраўся вопыту, у тым ліку на фільмах Ясудзіра Одзу. Імя гэтага вялікага японскага майстра згадваеш адразу пры знаёмстве з кінематографам Кінасіты. Абодва шмат у чым падобныя — неверагодна лірычныя, сентыментальныя, шчырыя. І ўсё ж іх творы адрозніваюцца. Стужкі Одзу дэманструюць прыхаваную крохкасць і прыгажосць унутранага свету чалавека, заціснутага ў мінімалістычныя інтэр'еры гарадскіх пабудоў. Фільмы Кінасіты — амаль заўжды страсці, якія віруюць на ўлонні прыроды. Нават калі ён робіць кінастылізацыі, ландшафт — неабходная шыкоўная рама для яго гісторый. Рэжысёр змяшчае герояў у адпаведныя месцы, у пейзаж, дзе іх пачуцці становяцца працягам прыроднага асяроддзя, набываючы моц стыхій. Ці часта мы бачым такую Японію? Ці ўвогуле заўважаем яе эмацыйнасць, што ўдала хаваецца за вытанчанасцю рытуалаў?

Дзіўна, але мастацкай выразнасці сваіх стужак рэжысёр абавязаны і пазіцыі студыі «Сёцiку», з якой ён звязаў творчы лёс. Кампанія прынцыпова адмаўляе паказ на экране ўсяго непрывабнага і бруднага. Як піша расійскі кіназнаўца і гісторык кіно Навум Клейман, фільмы Кінасіты прытрымліваліся адмысловага этычнага кодэксу студыі, які атрымаў назву «дух Афуны». «Мы на "Сёцiку" лічым за лепшае глядзець на жыццё з цёплынёй і надзеяй. Было б недаравальна ўнушаць адчай нашым гледачам. Фундаментальна для нашай лініі тое, што асновай кіно павінна быць выратаванне». Пазіцыя абумовіла і асаблівы жанр — «сёмінгэкі» — аповед пра паўсядзённае жыццё, у якім ядналіся псіхалагічныя, меладраматычныя і камедыйныя матывы. Але ў выпадку з Кінасітам тыя абмежаванні аказаліся толькі на карысць, бо аўтар вынаходзіць свой погляд, стыль і інтанацыю аповеду пра «звычайнае жыццё».

Расповед пра фільмы рэжысёра хочацца пачаць з карціны «Жанчына» (1948), якая сведчыць пра яго кінематаграфічны талент. Сюжэт можна перадаць у двух сказах. Гангстар і танцорка выпраўляюцца ў невялікае падарожжа. Па дарозе сварацца, потым мірацца, потым зноў сварацца — і жанчына выдае каханка паліцыі. Але гэта словы, стужка ж Кінасіты — гісторыя супрацьстаяння жанчыны і мужчыны, псіхалагічны трылер, створаны па-майстэрску вытанчана і артыстычна. Асаблівую ролю выконвае камера, якая ідзе ўслед за героямі, нібыта трэці чалавек. Пара ўвесь час рухаецца — камера не адстае, фіксуючы адценні псіхалагічнага стану абодвух, дуэль і адначасовае прыцяжэнне іх характараў. Пры гэтым пейзаж — люстэрка эмацыйных спадаў і ўздымаў герояў. Неверагодна вырашана сцэна прымірэння: каханкі едуць у грузавіку, гангстар моліць каханую застацца з ім, хуткасць машыны павялічваецца, камера здымае галіны дрэваў, пад якімі праносіцца машына, іх мільгаценне, і калі грузавік спыняецца, глядач разумее: гераіня даравала і паверыла мужчыну. Напружанне, што перадаецца праз буйныя планы твараў, свабодны рух камеры, якая глядзіць па баках, дае агульныя планы, потым вяртаецца да персанажаў, — усё гэта складаецца ў моцную і візуальна прыцягальную стужку. Невыпадкова фільм «Жанчына» намінаваўся на «Залаты глобус». Кінасіта выступае тут майстрам тонкіх псіхалагічных нюансіровак і эмацыйных настрояў.

Нежартоўныя страсці віруюць і ў яго намінаванай на «Оскар» меладраме «Несмяротнае каханне» (1961). У ёй гэтаксама — супрацьстаянне, якое разгортваецца паміж дзяўчынай Сейдаку з беднай сям'і і маладым багачом Хейбеем. Апошні вярнуўся з вайны і марыць аб любові Сейдаку. Але дзяўчына кахае іншага — Такасі, які яшчэ ваюе ў Кітаі. І Хейбей рашаецца на злачынства — гвалтуе Сейдаку, каб потым ажаніцца з ёй. І зноў — непрыхаваныя пачуцці герояў: апантанасць — у Хейбея, нянавісць — у Сейдаку. Па напале эмоцый карціна нагадвае іспанскую



«Несмяротнае каханне». Кадр з фільма. 1961.



«Жанчына».
Кадр з фільма. 1948.


«Рака Фуэфукі». Кадр з фільма. 1960.

драму, невыпадкова і музычнае суправаджэнне набліжаецца да гітарнага бою фламенка (кампазітар Цюдзі Кінасіта). І ўсё ж перад намі Японія, але ў вулканах яе бурліць лава перажыванняў.

За ўсе сумесна пражытыя з мужам гады жанчына так і не даравала яму, застаючыся ў сэрцы вернай першаму каханню. Аднак і каханне мужа да наравістай жонкі гэтаксама не заціхае, нягледзячы на ўвесь драматызм сумеснага з Сейдаку жыцця — першы сын скончыў жыццё самагубствам, другі падаўся ў пратэстны рух, дачка збегла з сынам яго саперніка — Такасі. Кінасіта ўплятае ў гэтае супрацьстаянне і вечную барацьбу класаў.

Яшчэ адной асаблівасцю фільмаў рэжысёра з'яўляецца эпічнасць, разгортванне падзей у часе: у «Несмяротным каханні» гледачы становяцца сведкамі доўгага жыцця герояў, дазнаюцца і пра лёс іх дзяцей. У стужцы «Водар духмяных рэчываў» (1964), экранізацыі рамана Арыёсі Савака, Кінасіта ўзнаўляе адносіны маці і дачкі, што жывуць у доме цярпімасці на працягу 40 гадоў. А «Рака Фуэфукі» (1960) увогуле ахоплівае гісторыю пяці пакаленняў сялянскай сям'і на тле феадальных міжусобіц XVI стагоддзя.

Кэйскэ Кінасіта — майстар нечаканых спалучэнняў: традыцыі і эксперыменту, візуальнай выверанасці і вольных адступленняў, страсці, якой напоўнены персанажы стужак, і разам з тым іх маральнай чысціні, спагадлівасці, прынцыповасці. Галоўнымі тэмамі яго твораў з'яўляюцца гуманізм і антываенны пафас, якія рэжысёр раскрывае не праз дэманстрацыю крывавых бітваў, а праз адлюстраванне пачуццяў тых, хто чакае блізкіх з вайны.

У гэтым сэнсе ўзорная карціна — «Дванаццаць пар вачэй» (1955), дзе рэжысёр прасочвае лёс дзяцей, якім наканавана прайсці праз Другую сусветную. Узнаўленне будняў вясковай настаўніцы, яе стасункаў з вучнямі, што прыйшлі ў пачатковую школу, іх неверагодна цесная сувязь аднаго з адным — вось на што робіць стаўку майстар і дасягае вышыні ў стварэнні свету дзяцінства. Незвычайная па эмацыйнасці сцэна, калі выхаванцы вырашаюць наведаць любімую настаўніцу ў шпіталі. Употай ад бацькоў дванаццаць малых рушаць у падарожжа, і калі па дарозе высвятляецца, што шпіталь знаходзіцца не так блізка, як яны меркавалі, дзеці пачынаюць плакаць.

І зноў Кінасіта раскрываецца як вялікі лірык, які не саромеецца паказаць пачуцці людзей і іх слёзы. Былыя дзеці выраслі і сустрэліся з несправядлівасцю жыцця, таму горка плачуць. Гаруе настаўніца, праводзячы сваіх вучняў і мужа на вайну. Лье слёзы, калі яны гінуць. Хісака не стрымлівае слёз і калі праз столькі год сустракаецца са сваім пасталелым класам, у якім засталося ў жывых удвая менш людзей. Тое, як адлюстроўвае рэжысёр гэтыя шчырыя эмоцыі, як далікатна і пяшчотна ставіцца да пачуццяў жанчын і дзяцей, дэманструючы адно бессэнсоўнасць і жорсткасць вайны, — узрушае.

Кінасіта працягвае пацыфісцкую лінію і ў іншых работах. «Рака Фуэфукі» — карціна, што выкрывае не толькі бессэнсоўнасць вайны, але і бясконцае яе паўтарэнне. Дзеянне адбываецца ў эпоху феадальных міжусобіц, калі ўвесь час патрабуюцца ўсё новыя і новыя ваяры. Імі становяцца сяляне, якія ідуць на вайну, паверыўшы ў магчымасць лепшага жыцця. Рэжысёр супрацьпастаўляе мілітарысцкі пафас улад, што вярбуюць усё новых і новых ахвяр, і пачуцці маці, для якой галоўная каштоўнасць — жыццё яе дзіцяці. Але дзяцей зноў і зноў забірае рака Жалобнай Флейты (Фуэфукі) — рака смерці і часу. І цэлы род знікае ў яе водах.

У гэтым фільме-стылізацыі важны пейзаж, сярод якога адбываецца дзеянне. Ён атрымоўвае дадатковыя колеры, прычым у прамым сэнсе: рэжысёр расфарбоўвае кінакадры ў жоўты, зялёны, чырвоны, адсылаючы да маляўнічых фонаў японскай гравюры. Выбудоўваючы кампазіцыю згодна з выяўленчым канонам фукэй-га (пейзажнай гравюры), ствараючы колерамі своеасаблівы кантэкст, Кінасіта надае старым сюжэтам сучаснае гучанне. І сапраўды: чаму да гэтага часу людзі не спыніліся ў жаданні знішчаць адзін аднаго? І што здольнае спыніць гвалт?

Сапраўдным гімнам чалавечай любові і своеасаблівым адказам на такія пытанні можна лічыць яго цудоўную работу «Балада аб Нараяме» (1958). Карціна стала крыніцай натхнення для Сёхея Імамуры, які стварыў аднайменную стужку, уладальніцу «Залатой пальмавай галіны» на 36-м Канскім фестывалі. (А «Балада...» Кінасіты намінавалася на «Залатога льва» Венецыянскага кінафестывалю.)

На гэты раз Кінасіта разыгрывае вядомую драму ў стылістыцы тэатра Кабукі. І цэнтр сусвету ў гэтай вытанчанай прасторы — дом Тацуэй. Нібыта старонкі з аб'ёмнымі выразанымі карцінкамі з дзіцячай кніжкі, перад гледачамі ўзнікаюць сцэны хатняга побыту, жыцця вёскі. З віртуознасцю рэжысёр стварае цэлы свет на некалькіх метрах студыі. І гэты маляўнічы міраж высвечвае галоўнае — тонкую тканіну быцця, ніці любові, якія злучаюць людзей аднаго з адным і з жыццём. Усе мы жывем у сваёй невялікай прасторы, і толькі міласэрнасць і любоў робяць нас вялікімі. Шчыры лірык Кінасіта імкнецца данесці гэта — і аказваецца, што яго антываенны пафас і чуллівасць шмат у чым блізкія беларускай культуры. Бо ён чалавек, які стаіць на вяршыні гары і бачыць галоўнае. ■

Досвед (не) праблемнай камунікацыі

Выставачна-адукацыйны праект «Алфавіт»

Карцінная галерэя Гаўрыіла Вашчанкі (Гомель)

ВОЛЬГА РЫБЧЫНСКАЯ, ГАННА САМАРСКАЯ

Найноўшае мастацтва — як у Беларусі, так і ў іншых краінах Еўропы або Амерыкі — непазбежна апынаецца ў зоне праблемнай камунікацыі. Сучасныя аўтары часта існуюць у межах закрытай супольнасці прафесіяналаў, а глядач мае цьмянае ўяўленне пра іх жыццё і творчасць. Аднак менавіта такога гледача — непадрыхтаванага, але дапытлівага — варта запрашаць да ўзаемадзеяння, тым самым уступаючы ў зону праблемнай камунікацыі свядома.

Сёння з'яўляецца ўсё больш праектаў, якія ставяць мэтай папулярызацыю найноўшага арта. Выставы экспануюцца за межамі сталіцы ў розных гарадах, такім чынам пашыраецца сэнсавае і геаграфічнае паняцце сучаснага беларускага мастацтва. Праект «Алфавіт» (куратары Міхаіл Гулін, Таццяна Кандраценка, Вольга Рыбчынская, Ганна Самарская) таксама выбудоўвае вопыт узаемадзеяння, адказваючы на пытанні: «Што ёсць сучаснае мастацтва ў Беларусі, праз якіх мастакоў яно ідэнтыфікуецца, якія тэмы ўздымае?» «Алфавіт» аб'ядноўвае, папулярызуе і прасоўвае імёны, паняцці (на думку куратараў — вызначальныя для сённяшніх працэсаў), тэрміны і кірунак нашага найноўшага арта. Праект стварае матрыцу, дзе аб'ядноўваюцца два сусветы — мастака і гледача, запрашае апошняга заняць актыўную пазіцыю і ўступіць у дыялог з аўтарам і творам праз пасрэдніцтва куратараў, тэксты і лекцыйныя праграмы.

Выстава ў гомельскай Карціннай галерэі Гаўрыіла Вашчанкі будавалася на сумяшчэнні двух элементаў: мастацкага твора і невялікіх тэкстаў-анатацый да яго. У праекце прымала ўдзел больш за дваццаць мастакоў — прадстаўнікоў розных пакаленняў і розных стылістычных і ідэйных кірункаў. Сярод іх: Анры Анро, Сяргей Бабарэка, Аляксандр Барташэвіч, група «Бергамот», Андрэй Бусел, Жана Гладко, Сяргей Грыневіч, Міхаіл Гулін, Сяргей Ждановіч, Сяргей Кірушчанка, Таццяна Кандраценка, Уладзімір Кандрусевіч, Аляксей Лунёў, Аляксандр Некрашэвіч, Уладзімір Парфянок, Арцём Рыбчынскі, Ігар Саўчанка, Канстанцін Селіханаў, Антаніна Слабодчыкава, Ганна Сакалова, Тамара Сакалова, Ігар Цішын, Алесь Фалей, Сяргей Шабохін, Яўген Шадко. Экспазіцыя складалася з чатырох раздзелаў: канцэптуалізм, фатаграфія, жывапіс, інсталяцыя.

У канцэптуалізме раўнавага ў стварэнні мастацкага аб'екта парушаецца на карысць ідэі, а роля матэрыяльнага складніка паніжаецца — канцэпцыя дамінуе над рэалізацыяй. Адзін з тэарэтыкаў гэтага кірунку, амерыканскі мастак Джозэф Кошут пісаў: «Мастацтва ёсць сілай ідэі, але не матэрыялу». А на «Выставе-маніфесце» 1969 года ў Нью-Ёрку было дэклараванa, што «матэрыяльная прысутнасць работ — дадатак да каталога». Аб'ектам канцэптуальнага мастацтва можа быць прадмет, з'ява, сам творчы працэс, які рэалізуецца ў форме тэкстаў, фотаздымкаў, рознага роду схем, відэа...

У серыі работ Ігара Саўчанкі на першы план выходзіць тэкст: выяўленчы складнік нівеліраваны, застаецца след вобраза. Праект створаны з 1992 па 1994 гады і знамянуе паступовы адыход ад фатаграфічнай выявы, «крайняга пункта фатаграфіі». У пэўнай ступені гэтыя працы з'яўляюцца пераходнымі: яны прадвяшчаюць постфатаграфічны этап. У дадзеным выпадку гледачу адводзіцца роля суаўтара, яму прапануецца ўзнавіць выяву, кіруючыся подпісамі да твораў.

Арт-аб'ект Сяргея Бабарэкі «La rivoluzione siamo noi» («Рэвалюцыя — гэта мы») складаецца з прадметаў: рамкі, знойдзенай на паддашку, выразанай з часопіса фатаграфіі нямецкага канцэптуаліста Юзафа Бойса. З аднаго боку, работа сведчыць пра захапленне аўтара гэтай культавай постаццю — стваральнікам новай мастацкай мовы і галоўным тэарэтыкам постмадэрнізму. З іншага — парафразам працы самога Бойса — перформансу-ды-



Вольга Сазыкіна. Шведскі стол. Інсталяцыя. 2009.



Аляксандр Барташэвіч. Узяцце пад варту. Алей. 2011.

ялогу з мастаком і тэарэтыкам Рэната Гутуза «La rivoluzione siamo noi» (1972).

Наступны раздзел — інсталяцыі — прадстаўлены праектам «Vibrations #» Арцёма Рыбчынскага. Аўтар узнаўляе твор, раней зроблены ім у Радзівілаўскім парку польскага горада Бяла-Падляска. Фігура з падкрэслена роўнай траекторыяй ледзь мігціць днём — і ўсё мацней праяўляецца з надыходам ночы. У светлавой інсталяцыі мастак праз узаемадзеянне з ландшафтам прапануе сваю інтэрпрэтацыю рытмаў і мадэляў успрымання гістарычнай публічнай прасторы. Катэгорыя часу з'яўляецца цэнтральнай у кантэксце плыні з мінулага ў сучаснасць, унутры якой адбываюцца працэсы існавання. Гэтая інсталяцыя знаходзіцца ў фарватары паміж паблік-артам і лэнд-артам, бо лэнд-арт прадугледжвае маніпуляцыю мастака з прыродным ландшафтам пры мінімальнай колькасці штучных элементаў, а паблік-арт праблематызуе прастору.

Адна з формаў існавання творцы ў публічнай прасторы — мастацтва акцыянізму. Акцыі Міхаіла Гуліна «Я — не...» (Мінск, Варшава, 2008), што зводзяцца да відэадакументацыі шпацыраў аўтара па горадзе з шыльдай, на якой напісана «Я — не гей», «Я — не партызан», «Я — не тэрарыст», «Я — не яўрэй», звернуты да выяўлення і крытыкі сацыяльных клішэ і траўматычных для грамадства тэм.



Сяргей Бабарэка. TV–Today (TVT). Інтэрактыўная скульптура. 2009.

Формы ўзаемадзеяння мастака з гарадскім асяроддзем могуць быць рознымі: стрыт-арт, графіці, скульптура, дызайн, перформанс... У прыватнасці, стрыт-арт збівае звыклыя рытмы гараджаніна і пракладае новыя маршруты. Андрэй Бусел у сваім праекце здзяйсняе адваротнае: змяшчае вобразы высокага мастацтва — шэдэўры Рэнесансу — на сцэны паўразбураных будынкаў.

Фатаграфія як сучасная арт-практыка пазнаецца праз некалькі праяў: прамая, маніпулятыўная і photo-based art. Самай вядомай формай з'яўляецца прамая фатаграфія (straight photography), калі аб'ект фатаграфавання падаецца без умяшанняў. Гэта і дакументальная фатаграфія, у якой адсутнічае пастаноўка да моманту здымкі. Маніпулятыўная (manipulated, fabricated, arranged, staged) фатаграфія мяркуе наўмыснае ўмяшанне ў працэс стварэння на любым з этапаў: ад генеравання фатаграфаванай рэальнасці да працэсаў апрацоўкі і самога друку. Усё большую папулярнасць набывае тэрмін photo-based art — кірунак, які дапускае фізічную адсутнасць адбітка.

У аснове прац Яўгена Шадко «Уцёкі» і «У асляпляльна белых калідорах» ляжыць фатаграфічны здымак (аўтапартрэт) — след, які потым паўтараецца, а яго абрысы адгадваюцца ў жывапіснай частцы работы. Прастора, што ствараецца аўтарам на палатне, вызвалена ад другарадных удакладненняў, уласцівых фатаграфічнаму вобразу. Фатаграфічны адбітак прысутнічае ў якасці следу рэальнасці. Фатаграфія выяўляе сябе як мова, якая імкнецца да замяшчэння рэальнасці: фотавобраз паказвае на лінію паміж быццём і не-быццём і дазваляе нам, гледачам, выявіць прорву паміж рэальнасцю жыцця і рэальнасцю мастацкага выказвання.

У творах жа Уладзіміра Парфянка «Lucida momenta» (1995) фатаграфіі з'яўляюцца сродкам, здольным не толькі зафіксаваць момант існавання аб'екта ў прасторы, але і выбудаваць сувязі і магчымасць «пракрасціся ўнутр самога сябе» (Надзея Кароткіна).

Самым папулярным на выставе стаў жывапіс. Выкарыстоўваючы пластычны элемент — краты, Сяргей Кірушчанка ставіць мэтай узаемадзеянне і татальную змену экспазіцыйнай прасторы пры дапамозе жывапіснага палатна.

Калажы Антаніны Слабодчыкавай грунтуюцца на асновах поп-арту і дадаізму. Кожная з работ нясе выразна сфармуляванае пасланне, якое скіроўвае нас да гендарнай тэматыкі.

Такім чынам, камунікацыю з гледачом «Алфавіт» разгортвае праз фрагменты выказванняў мастакоў і суправаджальныя тэксты. Каментарыі распавядаюць пра кантэкст стварэння работы, аўтарскую ідэю. І тут важна не трапіць у крайнасці: забаўляльнае vs. звышэлітарнае. Праграма, выбудаваная ў лекцыйна-дыскусійным фармаце, была заклікана выявіць ключавыя напрамкі і паняцці сучаснага мастацтва.

Азіраючыся на вопыт суседніх краін, у прыватнасці — Расіі, і тыя працэсы, якія яны ўжо перажылі (пік масавай зацікаўленасці сучасным мастацтвам, сыход ад медыйнасці і арыентацыі на прэстыж у супрацьвагу сапраўднаму духу калекцыянавання), важна змадэляваць свой шлях, зрабіць уласныя памылкі, паспрабаваць усім разам — мастакам, куратарам і гледачам — здабыць досвед адпаведных стасункаў. Куратар Віктар Мізіана ў інтэрв'ю пра выстаўку «Немагчымая супольнасць» сцвярджаў, што камунікацыя з'яўляецца «вышэйшай каштоўнасцю» і «менавіта праблемная камунікацыя найбольш прадуктыўная». ■



Яўген Шадко. Paliavannie. Тканіна, спрэй, алей. 2012.

У чым цыганскае шчасце?

«Цыганскі барон»
Аперэта Іагана Штраўса
Музычны кіраўнік Юрый Галяс
Рэжысёр Ганна Маторная
Мастак Андрэй Меранкоў
Мастак па касцюмах
Любоў Сідзельнікава
Балетмайстар Аксана Кімкетава
Хормайстар Святлана Пятрова
Беларускі музычны тэатр

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

«Як?! Зноў пра аперэтку?!» — скрывіць нос высакалобы эстэт. Па-першае, не пра аперэтку, а пра аперэту. Па-другое, музыка Штраўса — на ўсе часы, яго творы ставіліся і будуць ставіцца на сцэнах усяго свету. Нездарма Франц Легар, таксама класік аперэты, пісаў пра гэтага кампазітара: «Чароўнасць яго гукаў знікне толькі тады, калі не будзе больш жыццярадаснасці, калі чалавецтва развучыцца смяяцца, спяваць і танцаваць». Сапраўдным шэдэўрам Іагана Штраўса лічыцца «Лятучая мыш». Крыху менш папулярныя — «Ноч у Венецыі» і «Цыганскі барон». Музыказнаўцы так тлумачаць сутнасць пераўтварэнняў, здзейсненых Штраўсам: кампазітар здолеў узняць танцавальную музыку да сімфанічных вяршынь. Тое, што пазней Джордж Гершвін ажыццявіў у дачыненні да джазу.

Сапраўды, не любіць Штраўса нельга. І айчынныя тэатры ніколі не забывалі пра яго творчасць. На пачатку 1960-х «Лятучая мыш» ставілася ў нашым Оперным. Гэтая ж аперэта з Наталляй Гайдай у галоўнай партыі восенню 1983-га адкрыла сезон у цяперашнім будынку Музычнага. У тым жа годзе ў рэпертуары тэатра з'явілася «Ноч у Венецыі» ў рэжысуры Сямёна Штэйна. «Цыганскі барон» у 1960-м узнік на афішы Тэатра оперы і балета.

Мастацкі ўзровень пастаноўкі, жанр якой першапачаткова акрэслены як аперэта, шмат у чым залежыць ад здольнасці пастановачнай брыгады і артыстаў абысці рыфы і пераадолець славутыя аперэтачныя штампы. Новы спектакль Музычнага, пра які пойдзе размова, цікава аналізаваць менавіта ў такім рэчышчы. Бо для сучаснага тэатра самае важнае: якім чынам прывабіць не толькі шырокую публіку, што «робіць касу» і прыходзіць адпачыць (у пустой зале спектакль ісці не будзе), але і тых, хто доўгі час сочыць за развіццём калектыву і ў стане ацаніць мастацкія здабыткі. На маю думку, пошукі навізны ішлі праз змяненні ў структуры, праз акцёрскія работы і харэаграфію.

У «Бароне», увасобленым рэжысёрам Барысам Лагодам у Музычным тэатры ў 1997 годзе, акцэнт рабіўся на эксцэнтрычнасці твора. У дадатак чарговасць нумароў і структура партытуры Штраўса аказаліся істотна зменены. У новай версіі рэжысёр Ганна Маторная імкнулася вярнуцца да першапачатковай версіі кампазітара і падкрэсліць лірыка-рамантычныя фрагменты, каб наблізіць спектакль да камічнай оперы. Класічная аперэта звычайна мае тры дзеі. Маторная паўстала перад выбарам: калі захаваць партытуру Штраўса, прыйдзецца ахвяраваць усімі размоўнымі эпізодамі. А іх заўсёды чакае глядач! Давялося рабіць купюры і ў тэксце, і ў музыцы. У выніку атрымалася пераканаўча, «швоў» не чуваць. Фактычна рэжысёр стварыла ўласную літаратурна-сцэнічную рэдакцыю лібрэта. Цяпер аперэта мае дзве дзеі. Яны разгорнутыя, але працягласць спектакля — крыху менш за тры гадзіны. Болей айчынны глядач і не вытрымае.

Што да выканаўцаў вядучых партый, дык самым яркім вобразам «Цыганскага барона» атрымаўся Каламан Зупан, увасоблены Віктарам Цыркуновічам. Часам думаеш: мо ў гэтай версіі галоўны не барон, а менавіта Зупан? Гледзячы на сакавітага характарнага персанажа, цяжка ўявіць, што Цыркуновіч у такой жа ступені пераканальны ў абліччы рамантычных герояў (граф Разанаў у «Юноне і Авось») або гістарычных персанажаў (кароль Ягайла ў «Соф'і Гальшанскай»). Вядома, яго Зупан смешны і недарэчны ў сваёй любові да шматлікіх свінак (уявіце, 5 тысяч жывёлін!). Але разам з тым каларытны і жывы. Гэткі рэальны фермер з неабсяжнай гаспадаркай! Чым не алюзіі на сучаснасць?!

Яшчэ адзін запамінальны вобраз — Сандар Барынкай у інтэрпрэтацыі Арцёма Хамічонка. Артыст дакладна адпавядае амплуа менавіта героя, гэта сапраўдны набытак для трупы! Вядучыя партыі ў класічных аперэтах часцей аддадзены барытонам (Эдвін, Містар Ікс), і тады нават дыяпазон голасу дадае ім мужнасці. Партыя Барынкая напісана для тэнара. Але Хамічонак удала пазбягае і адценняў ахвярнасці, уласцівых такім персанажам у оперы, і салодкагалосай гламурнасці, часам неаддзельнай ад тэмбру. Харызматычнасць саліста, уменне быць на сцэне значным прымушае забыць пра штампы жанру, і без якіх, напэўна, немагчымае існаванне класічнай аперэты.



Антон Заянчкоўскі (Граф Аманай).

Сафі ў Наталлі Дзяменцьевай эфектная — высокая, танклявая, пластычная. Годная вакальная падрыхтоўка дапамагае спявачцы спраўляецца з опернай па сутнасці партыяй. Запамінаецца крыштальна чыстае гучанне голасу. На мой погляд, Дзяменцьева — ідэальная каралева Ганна ў іншым спектаклі тэатра, мюзікле «Шклянка вады»; вытанчаная і выхаваная, крыху халаднаватая, у нечым ахвяра сацыяльнага статусу, які і перашкаджае ёй быць шчаслівай. У партыі Сафі артыстцы крыху не хапае напалу эмоцый і водару вядзьмарства. Але, відаць, і такі варыянт прачытання ролі магчымы, калі ўлічыць, што Сафі — не цыганка ад нараджэння, яна выхаваная табарам, таму арыстакратызм мог прысутнічаць у яе душы як вызначальная рыса.

Вікторыя Жбанкова-Стрыганкова — жыццярадасная Мірабела, аканомка Зупана — упершыню выступае ў класічным рэпертуары. І лёгка пераадольвае амплуа жанчыны-вамп (бо такія партыі ёй часта прапаноўвалі ў мінулыя сезоны). Астатнія героі існуюць у межах вядомых аперэтачных амплуа, але напаўняюць сцэнічны малюнак і вакал іскрынкамі жывых пачуццяў. Ірына Кучынская малюе сваю Арсену, дачку Зупана, наіўнай і кранальнай. Да пары ёй рамантычны Отакар Аляксандра Гелаха. Упэўнена адчувае сябе Анзор Алімірзоеў у ролі Стэфана, бравага служкі Сандара. Эфектная Чыпра ў Ірыны Заянчкоўскай (хоць да вакальнага боку партыі ёсць некаторыя прэтэнзіі). Сцэна гадання Чыпры ідзе падчас уверцюры, зававбліваючы гледача ў атмасферу спектакля.

Граф Аманай (Антон Заянчкоўскі) выконвае ролю гэткага «бога з машыны». Яго з'яўленне ў фінале імкліва развязвае сюжэтныя вузлы. У выніку Сафі аказваецца дачкой графа, і яе шлюбу з Барынкаем нішто не перашкаджае. Каралеўскі суддзя Карнера дыскрэдытаваны, шлях да шчасця для Арсены і яе каханага Отакара адкрыты. Пры канцы можна святкаваць аж тры вяселлі! Зразумела, гэта музычная казка са шчаслівым канцом. Але класічныя творы слухаюць і глядзяць зусім не для знаёмства з сюжэтам.

Заўважу, віртуозная музыка Штраўса складаная для вакальнага выканання. Хор тэатра ці не цалкам змяніўся за апошнія сезоны. Артысты выразныя ў спевах, адначасова лёгка і пластычна рухаюцца, ствараючы маляўнічую карціну цыганскага табару.

«Цыганскі барон» атрымаўся дарагім і відовішчным спектаклем: для яго спатрэбілася амаль 200 касцюмаў. Відавочная грунтоўная праца мастака па касцюмах Любові Сідзельнікавай. Эфектна выглядаюць многія героі, шматлікі цыганскі хор і танцоры. Цікава разглядаць колеры тканін, іх спалучэнні, спадніцы, пашытыя як «падвоенае сонца». Адмысловую колеравую гаму з адценняў шэрага, жамчужнага, карычневага ўтвараюць касцюмы мужчынскага хору.

Агульнае рашэнне прасторы сведчыць, што сцэнограф Андрэй Меранкоў ніяк не можа абысціся без лесвіц! Але яны даюць магчымасць рэжысёру цікава пабудаваць мізансцэны. У «Бароне» патрэбна была канструкцыя кампактная і здатная да трансфармацыі. З аднаго боку, гэта будынкі, што належаць Зупану, з другога — замшэлыя руіны былога замка Барынкая, аблюбаваныя табарам. Дасціпна выкарыстоўваюцца цюкі спрасаванага сена.

Спектакль пераконвае: яго стваральнікі і выканаўцы былі захоплены паглыбленнем у цыганскі фальклор. Артысты спяваюць — і адначасова танцуюць. Дзяўчаты лёгка і натуральна абыходзяцца з велізарнымі хусткамі, якія — не толькі адзенне, але і частка рухомай бутафорыі. Утвараюць шацёр, куды трапляе Зупан. Зрокава павялічваюць карагод. Нагадваюць пра танец «сямі пакрывал» падчас сола маладой цыганкі.

Думаю, цікавасць да фальклору і носьбітаў цыганскай культуры была адным са сродкаў пераадолення спрадвечных аперэтачных штампаў і давала магчымасць свежага і арыгінальнага прачытання сюжэта і партытуры. Пачатак 2-й дзеі і яго ўступныя нумары («Чардаш» на музыку Монці і песня «Сонейка») сталіся эмацыйнай кульмінацыяй спектакля. У атмасферы, прасякнутай цяплом летняй ночы, здаецца, само па сабе ўспыхвае каханне Барынкая і Сафі.

Адзіная заўвага зануды-крытыка. Візуальныя ўражанні ад касцюмаў, спалучаныя з песнямі і скокамі, досыць моцныя і часам «перакрываюць» усё астатняе. Выходзіш з тэатра, а ў памяці — табар, танцы, спадніцы, хусткі! Гэтай маляўнічасці столькі, што музыка Штраўса неяк адыходзіць на другі план. Становіцца не вызначальнай, не такой важнай. Магчыма, збалансаванасць частак спектакля яшчэ з'явіцца?

Увогуле Ганна Маторная — перспектыўны рэжысёр. Працуе хутка, мысліць арыгінальна. У гэтым пераконвалі многія яе папярэднія работы. Не толькі «Званочак» Гаэтана Даніцэці і «Калядны альбом» — працы, у якіх многія салісты тэатра паўсталі ў нечаканым абліччы, а ў большай ступені тыя, што пастаўлены за межамі Музычнага. «Дыдона і Эней» Генры Пёрсела, «Любоўны напой» Даніцэці — у опернай студыі Акадэміі музыкі. «Юбілей» Сяргея Картэса — мультымедыйны праект, ажыццёўлены на сцэне Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі да юбілею Чэхава. Разумею: калі рэжысёр у штаце, ён павінен працаваць над запланаванымі спектаклямі. Але рэсурс Маторнай большы, чым актуалізацыя нават лепшых партытур венскіх класікаў. Не перастану паўтараць: Мінску, амаль двухмільённаму гораду, вельмі патрэбная эксперыментальная музычная пляцоўка, дзе можна было б ставіць камерныя оперы, спектаклі з выкарыстаннем сучасных мультымедыйных сродкаў. Адначасова ўзнік бы моцны стымул для кампазітараў, рэжысёраў, артыстаў. І новых твораў... ■



Арцём Хамічонак (Сандар Барынкай), Наталля Дзяменцьева (Сафі).



Віктар Цыркуновіч (Каламан Зупан).

ФОТА АНЖАЛІКІ ГРАКОВІЧ.

Арт-бэнд

Выстава «Польскі плакат. Jazz. Blues. Rock. Fusion»
Мінская гарадская ратуша

АЛЕНА КАВАЛЕНКА

Ф'южн (літаральна з англійскай — сплаў) — гэта музычны жанр, які аб'ядноўвае элементы джазу, року, фолку, рэгі і металу. Сплаў двух самых яркіх брэндаў польскай нацыянальнай культуры — джаза і плаката — быў прадстаўлены ў экспазіцыі «Jazz. Blues. Rock. Fusion», арганізаванай пры падтрымцы Польскага інстытута ў Мінску. 25 плакатаў з калекцыі Акадэміі выяўленчых мастацтваў у Катавіцах створаны Вальдэмарам Свежым, Раманам Каларусам, Монікай Старовіч і Філіпам Цісьлякам — аўтарамі, што належаць да розных творчых пакаленняў. Партрэты знакамітых джазменаў чаргуюцца з графічнымі імправізацыямі, інспіраванымі іх музыкай, у сплаве стыляў і тэхнік узнікае атмасфера джазавых фестываляў і блюзавых вечарын. Большасць прадстаўленых на выставе твораў былі надрукаваны ў майстэрні шаўкаграфіі Катавіцкай акадэміі.

Польшчу называюць самай джазавай краінай свету пасля ЗША, польскі джаз спалучае ў сабе нацыянальныя традыцыі музычнай школы і лепшае з афраамерыканскага і еўрапейскага музычнага матэрыялу. Джазавы рух у краіне пачаў актыўна развівацца ў другой палове 1950-х — менавіта тады ў Варшаве ўпершыню прайшоў найстарэйшы ў Еўропе фестываль «Jazz Jamboree». Сучасная польская джазавая сцэна securitiesрознабаковая і рознастылёвая, па ўсёй краіне існуюць сотні маленькіх, але яркіх джаз-клубаў, а міжнародныя фестывалі штогод праходзяць у Варшаве, Вроцлаве і Быдгошчы.

Станаўленне і развіццё джазавай музыкі і плаката ў сучаснай польскай культуры адбывалася амаль што паралельна. Сёння афішы першых джазавых фестываляў, створаныя Лехам Маеўскім, Рослам Жайбам, Вальдэмарам Свежым, Янам Саўкам, Рафалам Албіньскім, маюць вялікую калекцыйную каштоўнасць.

Польская школа плаката — гэта вынік дзейнасці некалькіх яркіх індывідуальнасцей, такіх як Генрых Тамашэўскі, Тадэвуш Трапкоўскі, Ян Леніца, Раман Цэслевіч, Ян Младажэнец, Францішак Старавейскі. Польскія плакаты, якія называлі «матылькамі на сценах», дарылі колер пасляваеннай разбуранай Варшаве: «Яны страшэнна прыцягвалі ўвагу. Камуністычная Польшча — шэрыя вуліцы, шэрыя дамы, шэрыя людзі і… пярэстыя шматкаляровыя плакаты з вельмі рознай стылістыкай…» — распавядае ўладальнік найбуйнейшага прыватнага збору польскага плаката Пётр Дамброўскі. Дарэчы, яго калекцыі, што налічвае каля 20 тысяч асобнікаў, прысвечаны постар Рамана Каларуса «Джаз. Плакаты 1956—2010».



Моніка Старовіч.
Джазавы фестываль «L'Immagine del Jazz».



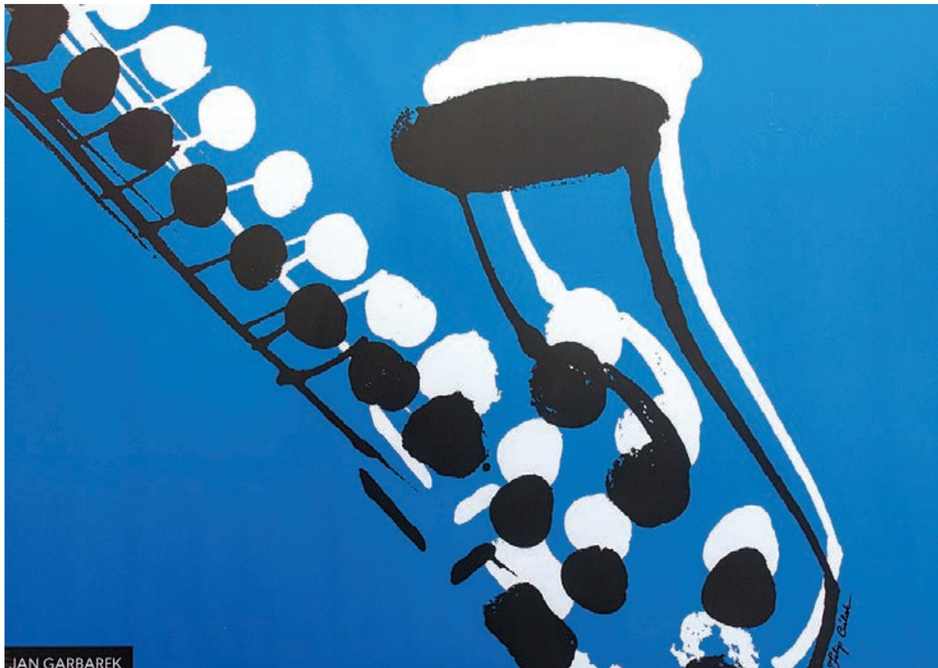
Раман Каларус. Польская блюзавая канферэнцыя «Parana — Blues».

Асноўныя запаветы: плакат «павінен спяваць», але ўся справа ў інтанацыі. Не патрэбны шум — трэба мовіць каротка і прыбраць усё лішняе. Сіла польскага плаката ў тым, што мастакі не імкнуліся ліслівіць заказчыкам ці падладжвацца пад іх густ, — твор заўсёды быў вынікам аўтарскага бачання. Пераломным быў і момант усведамлення, што плакат — не толькі рэклама, якая валодае грубай дакучлівасцю, а тонкае мастацтва. У «думаючым» творы мастацкая форма не з'яўляецца каштоўнасцю сама па сабе, а выконвае другасную ролю, якая падпарадкоўваецца галоўнай задуме.

Вальдэмар Свежы — адзін з заснавальнікаў школы польскага плаката — стаў класікам яшчэ пры жыцці. Свежы пакінуў багатую творчую спадчыну — больш за паўтары тысячы постараў і афіш, а яшчэ кніжныя ілюстрацыі, вокладкі дыскаў, календары і маркі. Яго творы знаходзяцца ў калекцыях лепшых музеяў свету. Вальдэмар Свежы быў першым, хто ўвёў у плакатнае мастацтва жывапісныя элементы. Мастак камбінаваў неабмежаванасць жывапісу з яснасцю графічнага знака. У яго творах, страсных і эмацыянальных, дзіўным чынам спалучаюцца элементы мадэрну і поп-арту, народнага і наіўнага мастацтва і коміксаў, у адной працы можа выкарыстоўвацца адразу некалькі тэхнік — гуаш, акварэль, аловак, крэйда. Кантрасты ў працах мастака маюць свае гук і рытм. Свежы гуляў з колерамі, нібы музыкант, што грае на інструменце: «Яго плакаты часта выглядалі так, быццам на іх яшчэ не высахла фарба — і як жа гэта падыходзіла да джазавага плаката!» — казаў сусветна знакаміты дызайнер Ніклаўс Трокслер.

На выставе былі прадстаўлены зробленыя мастаком постары-партрэты вялікіх джазавых музыкантаў — Каўнта Бэйсі і Білі Холідэй. Гэта партрэты ў экспрэсіяніснцкім жывапісным стылі, для яго ўласцівыя яркія колеры і дынаміка, што накіравана на паспешлівага гледача, які ідзе па вуліцы і чапляецца за выяву мімаходзь. Калі падысці да твора бліжэй, ён нагадвае выпадковую мешаніну з няўцямных плям, кропак, пырскаў і ліній. Але калі адысці далей, выява набывае дакладнасць і аб'ём і вымалёўваецца чалавечы твар. Увогуле партрэт для Вальдэмара Свежага апынуўся жанрам неабмежаваных магчымасцей — творца не канцэнтраваўся на псіхалагічнай глыбіні сваёй мадэлі, а выбіраў некалькі яе характарыстык і выкарыстоўваў метафары для абазначэння прафесіі.

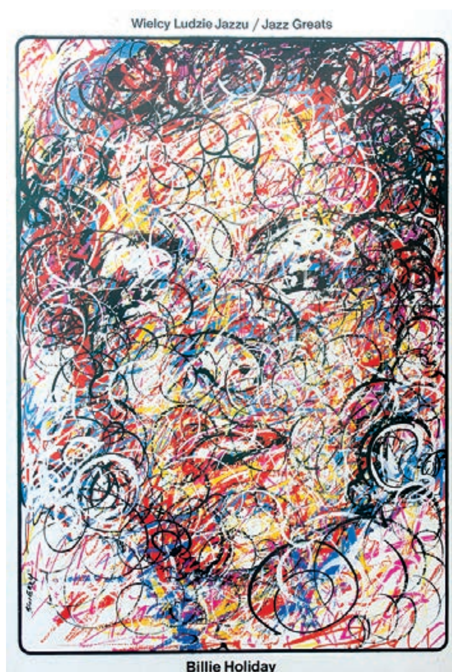
Раман Каларус — выпускнік і выкладчык факультэта графічных мастацтваў Катавіцкай акадэміі. Мінскі глядач ужо меў магчымасць пазнаёміцца з творчасцю польскага плакатыста на яго персанальнай выставе ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Аўтар, плакаты якога выкананыя ў «джазава-блюзавым саўндзе», належыць да пакалення 1960-х. Каларус на самай справе любіць джаз, захапляецца ігрой на гітары і бас-гітары, бо імкнецца перадаць «пульсацыі ўласнага сэрца, перапоўненага жарсцю». А калі быў



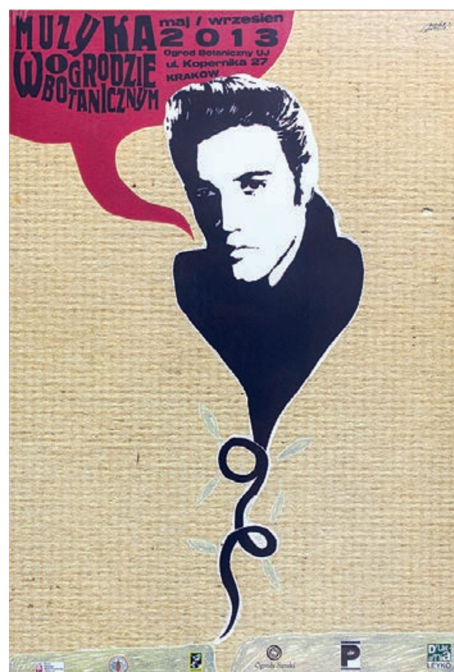
Філіп Цісьляк.
Ян Гарбарэк.



Раман Каларус.
«Бітлз». «Жоўтая субмарына».



Вальдэмар Свежы.
Вялікія джазмены. Білі Холідэй.



Моніка Старовіч.
Музыка ў Батанічным садзе.

студэнтам і не меў замоў, то рабіў толькі джазавыя постары для канцэртаў сяброў-музыкантаў. На афішах мастак увасабляе сувязь між жанчынай і мужчынам, пачуццёвы свет для яго — самы моцны творчы імпульс. Разняволеныя вобразы Рамана Каларуса знаходзяцца на мяжы фолу, але вынаходлівае мастацкае вырашэнне выратоўвае ад пошласці. Самы «хуліганскі» аўтар выставы выкарыстоўвае чыстыя насычаныя колеры — сіні, аранжавы, чырвоны, зялёны — і спалучае іх з выразнасцю і дакладнасцю ліній і шрыфтавой гульнёй. Рок-н-рольныя плакаты да кінастужкі пра «Бітлз» «Жоўтая субмарына» і канцэрта «Ролінг стоўнз» адрозніваюцца яркімі псіхадэлічнымі фарбамі. Спалучэнне чорнага і белага яскрава спрацоўвае ў творах «Апошні хуліган запрашае. Юбілей Анджэя Урны» і «Блюзавы фестываль “Rawa Blues”», «Польская блюзавая канферэнцыя “Parana — Blues”», «Хто нам блюз у душы іграе?». Вобраз вялікага горада абыгрываецца ў «Метраполіі блюзу» і ўжо згаданым постары «Джаз. Плакаты 1956—2010».

Моніка Старовіч таксама абрала шлях жывапіснага плаката, для яе твораў характэрны шырокі тэматычны дыяпазон — тут і эротыка, і этыка, і — джаз. Працы Старовіч калекцыянер і эксперт у галіне плакатаў Кшыштаф Дыда назваў «каляровымі мятлікамі» і «лямпачкамі», што апавяшчаюць пра розныя культурныя мерапрыемствы. І Старовіч, і Каларусу падабаецца гульня з выявамі музычных інструментаў і жанчыны, фігура якой ад постара да постара ператвараецца то ў кантрабас, то ў саксафон.

Самы малады ўдзельнік выставы — Філіп Цісьляк — абірае перадусім чорны і белы колеры, а таксама розныя адценні блакіту, і актыўна эксперыментуе са шрыфтамі. Яго плакаты, створаныя ў вельмі спакойным і лаканічным стылі, прысвечаны знакамітым музыкантам: Джону Колтрэйну — амерыканскаму джазмену, імя якога стаіць у адным шэрагу з імёнамі Дзюка Элінгтана і Луі Армстранга, Яну Гарбарэку — нарвежскаму джазаваму саксафаністу і кампазітару польскага паходжання, джазаваму трубачу-віртуозу Дзізі Гілеспі.

...На жаль, пабачыць мастацкі плакат у жывым вялікім горадзе ўдаецца ўсё радзей і радзей: экспанаванне на сценах каштуе дорага, таму з вуліц аўтарскія постары былі вымушаны перамясціцца ў галерэі і музеі. Але і ў абмежаванай прасторы дасціпныя і гратэскавыя плакаты, насычаныя іранічнымі метафарамі, прыцягваюць увагу, правакуюць і схіляюць да эстэтычных разваг людзей, што не першы дзень маюць справы з мастацтвам. ■

Аляксандр Хумала

У ЛІЁНЕ, ВАШЫНГТОНЕ І МІНСКУ

НАТАЛЛЯ ГАНУЛ

У творчай біяграфіі гэтага дырыжора ўражвае прадстаўнічы спіс фестываляў і праектаў, у якіх ён удзельнічаў. Геаграфія выступленняў Аляксандра Хумалы надзіва шырокая — ЗША, Італія, Латвія, Літва, Нідэрланды, Польшча, Расія, Францыя, Швецыя. Ён — лаўрэат першых прэмій прэстыжных дырыжорскіх конкурсаў імя Язэпа Вітала ў Рызе і «Toward Polyphony» ў Вроцлаве. Маштаб асобы дырыжора вызначаюць талент і харызма, багаж прафесійных якасцей, цярпенне і працавітасць. Але якія яны, плюсы і мінусы прафесіі? Як можна сфармуляваць актуальныя праблемы сучаснага дырыжорскага мастацтва? Пра гэта гутарым з галоўным дырыжорам Музычнай капэлы «Санорус» Аляксандрам Хумалой.

Даўно назіраю за развіццём вашай творчай кар'еры і не перастаю здзіўляцца запалу, адданасці і ўлюбёнасці ў прафесію. У 31 год мець такі сур'ёзны паслужны спіс!

— Галоўнае, што я запатрабаваны. Цікава ўдзельнічаць у розных праектах, я гатовы да эксперыментаў, мне падабаецца ўсё новае. І калі шчыра, то ў нашай прафесіі важна набыць вопыт стасункаў з рознымі калектывамі, зразумець тонкасці рэпетыцыйнага працэсу, засвоіць шырокі рэпертуар. Удзел у фестывалях, гастрольныя вандроўкі пашыраюць кола творчых кантактаў. Гэта важна таму, што сёння нават акадэмічнае мастацтва ва ўсім свеце развіваецца па законах шоу-бізнесу. Да твайго імя на афішах публіка павінна прызвычаіцца.

Каб не займацца складанымі юрыдычнымі і тэхнічнымі пытаннямі кантрактаў і пошукамі праектаў, музыканты карыстаюцца дапамогай агенцтваў...

— Гэта паўсюдная практыка, але быць у нечых руках, няхай нават дасведчанага менеджара... Гэта вядзе за сабой кругавую паруку абавязкаў, умоў, патрабаванняў. Пакуль не гатовы і не хачу камусьці належаць. Таму працую сам на сябе.

Маладому дырыжору складана прабівацца. Як і любому музыканту высокага ўзроўню, яму трэба займацца не менш за 6-7 гадзін у дзень. Але інструмент дырыжора — жывы калектыў, стоячы перад якім ты не можаш эксперыментаваць. Ты павінен выходзіць з гатовым рашэннем і толькі ўдакладняць асобныя дэталі. Вядома, можна трапіць у замкнёнае кола: на больш высокі ўзровень праходзіш пры «эннай» колькасці праектаў, а каб іх ажыццявіць, патрабуецца пэўны статус.

У ліку калектываў, з якімі вы рыхтавалі канцэртныя праграмы, — Сімфанічны аркестр Шатландыі, Літоўскі дзяржаўны аркестр, Нацыянальны сімфанічны аркестр і хор Латвіі, Варшаўскі філарманічны аркестр. Што ў вашым выпадку дапамагло трапіць на прэстыжныя сцэны?

— Спасціжэнне дырыжорскай прафесіі звычайна ідзе рознымі шляхамі. Вышэйшую адукацыю атрымаў у Беларускай акадэміі музыкі, як магістр мастацтвазнаўства працягнуў яе ў Ратэрдамскай кансерваторыі ў Нідэрландах...

Ведаю, вы былі двойчы ўзнагароджаны вышэйшай прэміяй урада Каралеўства Нідэрландаў «Huygens» за музычныя дасягненні ў час навучання ў тамтэйшай кансерваторыі.

— Яшчэ падчас вучобы ладзіў розныя фэсты, канцэрты, але вызначальную ролю ў прафесійным росце адыгралі конкурсы. Такія спаборніцтвы — рызыка і адрэналін, свайго роду спорт, але ў нашай сферы — перадусім магчымасць заявіць пра сябе. Ды на самай справе прабіцца на дырыжорскую авансцэну можна ў двух выпадках: выйграць прэстыжны конкурс або быць асістэнтам вялікага дырыжора. Дарэчы, чарга да іх ужо распісаная на шмат гадоў наперад! Вялікую ролю адыгрываюць і сур'ёзныя рэкамендацыі.

Падчас прэстыжных конкурсаў у Рызе і Вроцлаве вы дэманстравалі дырыжорскае майстэрства, працуючы з невядомымі вам раней калектывамі. А калі атрымалі першыя прэміі ў спаборніцтвах, значыць, журы аддало перавагу менавіта вам, абраўшы з сотні прэтэндэнтаў. Такім прызнаннем у Беларусі мала хто можа пахваліцца. Якія перспектывы ўзніклі пасля конкурсаў?

— Запрасілі дырыжыраваць вялікімі вакальна-сімфанічнымі праграмамі ў Варшаве, Саратаве, Рызе. Напрыклад, у Латвіі выконваліся творы Кшыштафа Пендэрэцкага з удзелам самога мэтра. Я дырыжыраваў яго опусамі «Te Deum» і «Messa Brevis».

Ведаю, вам даводзіцца вытрымліваць вялікую канкурэнцыю...

— Не тое слова! Канкурэнцыя ў нашай галіне вельмі жорсткая. На адно месца ў сярэдні еўрапейскі аркестр прэтэндуе 500-600 музыкантаў, а для ўдзелу ў тамтэйшым дырыжорскім конкурсе адбор можа ісці аж з 400 выканаўцаў. А потым па запісах выбіраюць толькі 20 чалавек, каб непасрэдна запрасіць.

Але ж распаўсюджаная форма падтрымкі маладых музыкантаў у Еўрасаюзе — разнастайныя гранты і стыпендыі?

— Гарантыі, што цябе будуць там пастаянна падтрымліваць, вядома ж, няма. Нашы маладыя таленавітыя выканаўцы, калі з'язджаюць за мяжу, спачатку вучацца, атрымліваюць стыпендыі, імкнуцца актыўна ўдзельнічаць у розных творчых праектах. Але потым на працягу многіх гадоў упартай працай прабіваюць сабе дарогу. Я не сказаў бы, што Захад надта гасцінны, асабліва да замежнікаў. У Нідэрландах ёсць структуры, дзе скарачэнне работнікаў адбываецца амаль на 40%. Гэта закранула і некаторыя аркестры, вымусіла іх закрыцца, бо яны не вытрымалі жорсткай канкурэнцыі з боку калег і сольных выканаўцаў.

Як ідзе працэс самастойнай працы над партытурай?

— Вельмі проста і складана. (*Смяецца.*) Бяру партытуру, саджуся і вучу... Шмат гадзін запар. Асэнсаваць музычнае палатно дапамагаюць два фактары — час і стараннасць. З вялікай павагай стаўлюся да аўтарскага тэксту, бо ў ім кампазітар зафіксаваў усё, што хацеў сказаць. Я магу толькі інтэрпрэтаваць ідэю, паспрабаваць яе афарбаваць асобасна.

Існуе думка: высокапрафесійнаму аркестру дырыжор не патрэбен...

— Дырыжор павінен перш за ўсё матываваць выканаўцаў. Акрамя прафесійных якасцей, трэба ўкласці яшчэ і дух, пераканаць у сваёй канцэпцыі, прымусіць прытрымлівацца

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.



ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.


«Бывай, ХХ стагоддзе».
Музычная капэла «Санорус».
Канцэртная зала «Верхні горад».

яе. Стасункі дырыжора і аркестрантаў на сцэне нагадваюць складаны працэс горадабудаўніцтва. І ўсё ж менавіта высакакласны аркестр, пачуўшы — не фізіялагічна, але асэнсавана! — дырыжора, зробіцца яшчэ лепшым і прымусіць публіку суперажываць. Дырыжорскае майстэрства, як бы ўзнёсла гэта ні гучала, заключаецца ва ўменні знаходзіць шляхі, каб сэрцы выканаўцаў і слухачоў біліся ва ўнісон.

У вас ужо быў такі вопыт?

— Так. У Нідэрландах мне трэба было дырыжыраваць Пятай сімфоніяй Бетховена з аркестрам, які з іншым дырыжорам толькі што ажыццявіў аўдыёзапіс гэтага твора. А значыць, непасрэднае ўспрыманне музыкі ўжо «замылілася» пасля шматгадзінных рэпетыцый і дубляў. Перад канцэртам павінна адбыцца адзіная рэпетыцыя. Напярэдадні яе, пасля паўночы, мяне па тэхнічных прычынах высяляюць са здымнай кватэры. Пад праліўным дажджом, з чамаданамі ў руках я да раніцы спрабую знайсці гатэль, а ў галаве гучыць галоўная тэма твора — тэма лёсу. Прыйшоўшы на рэпетыцыю, распавядаю аркестрантам пра тое, што здарылася, і разумею, што зачапіў, закрануў іх сэрцы. Пасля канцэрту многія музыканты падыходзілі да мяне і прызнаваліся, што падчас выканання праз маю гісторыю па-новаму адчулі ў гэтым сачыненні прароцкую думку кампазітара пра тое, што да кожнага чалавека лёс стукаецца ў дзверы па-рознаму.

Ці вабіць вас супрацоўніцтва з музычным тэатрам?

— На працягу сезона 2009—2010 гадоў працаваў асістэнтам дырыжора ў Оперным тэатры Вроцлава. Дырыжыраваў операмі Джузэпе Вердзі («Рыгалета», «Травіята», «Фальстаф»), Жоржа Бізэ («Кармэн»). Яркімі пастаноўкамі Рыхарда Штрауса («Дзяўчына без ценю») і Караля Шыманоўскага («Кароль Рэгер»). Вроцлаўскі тэатр — рэпертуарны, прытрымліваецца пэўных традыцый, што дазволіла мне на працягу даволі доўгага часу дэталёва засвойваць музычныя партытуры.

Зусім іншы быў вопыт працы ў Ліёнскім оперным тэатры. Мяне запрасілі на прэм’еру оперы расійскага кампазітара Аляксандра Раскатава «Сабачае сэрца». Прычым на першых этапах быў дырыжорам-пастаноўшчыкам, бліжэй да прэм’еры — другім дырыжорам. Праект увасабляла міжнародная каманда высокага ўзроўню. На чале — знакаміты англійскі рэжысёр Сайман МакБёрні і дырыжор Марцін Брабінс. Партыю прафесара Прэабражэнскага спяваў Сяргей Лейферкус, адзін з вядучых салістаў Марыінкі.

Філасофская опера-прыпавесць Раскатава мела вельмі шырокі грамадскі рэзананс. Спектакль уяўляў складаную прастора-часавую кампазіцыю, дзе спатрэбіліся лялькі і відэаінсталяцыі. У партытуры дамінуе полістылістыка, алюзіі, шмат музычных сімвалаў і цытат. Адна з цэнтральных тэм, якая паўстала ў «Сабачым сэрцы», — ступень і мяжа дазволенасці ў навуковым эксперыменце. Вастрыні ўспрымання спрыялі палітычныя акцэнты, высмейванне ідэалагічных штампаў, нецэнзурная лексіка. Усё гэта накіравана на раскрыццё галоўнай думкі оперы, якая, па словах кампазітара, заключаецца ў тым, што сёння «мы жывем у свеце Шарыкавых». У гэтым кантэксце выбудоўваецца і новы фінал, у якім клоны Шарыкава множацца ў геаметрычнай прагрэсіі, яны выступаюць велізарным хорам, які спявае-гаўкае ў мікрафоны, сімвалізуючы працэсы дэградацыі ў сучаснай культуры. Як вы падступаліся да такой партытуры?

— Удзел у праекце стаў перш за ўсё персанальным выклікам. Пачалося з таго, што за два месяцы да прэм’еры мне даслалі два тамы велізарнай партытуры, кожны па 5 кілаграм! Вывучыў яе на памяць, інакш працаваць было б немагчыма. Потым і сам Раскатаў мне казаў: «Мне вас шчыра шкада!»

ФОТА КАРНЭЛІІ МЮЛЕР.


«Сабачае сэрца» Аляксандра Раскатава.
Рэжысёр Сайман МакБёрні.
Ліёнскі оперны тэатр.

Ці існавалі тэхнічныя цяжкасці ў працэсе пастаноўкі?

— Ліёнскі тэатр мае абсталяванне самага высокага тэхнічнага ўзроўню. Выконваліся любыя пажаданні, напрыклад, для размяшчэння ўдарнай групы аркестра (гэта больш за 100 інструментаў — ад кітайскіх гонгаў да царкоўных званоў), якой я кіраваў за сцэнай, была пабудавана дадатковая аркестравая яма. У выніку трэба было апусціць ніжні ўзровень сцэны, прыбраць грымёрныя, перамясціць ліфт.

Ведаю, цяпер збіраецеся ў Вашынгтон...

— Так, я запрошаны туды ў якасці асістэнта выдатнага дырыжора сучаснасці Лорына Маазеля для пастановак опер «Мадам Батэрфляй» і «Дон Жуан».

Неверагодна... Удачы! Будзем з нецярпеннем чакаць вынікаў і вашых уражанняў. Чым і як сёння жыве ваш творчы калектыў, Музычная капэла «Санорус»?

— Я быў прызначаны галоўным дырыжорам капэлы ў 2013-м, пасля трагічнага сыходу з жыцця Аляксея Шута, стваральніка і нязменнага кіраўніка калектыва. «Санорус» — універсальны музычны арганізм, выдатная творчая лабараторыя. Захапляюся энергіяй Аляксея Аляксандравіча і тым, што памяць пра яго застаецца ў сэрцы кожнага капэліста. За апошні год мы зрабілі больш за 60 канцэртаў з самымі рliving прaграмамі,

ФОТА АЛЯКСАНДРЫ КАНОНЧАНКА.





Опера-буф «0:1» Вольгі Падгайскай. Музычная капэла «Санорус». Каток «Юнацтва-Мінск».

большую частку рэпертуару складае беларуская музыка. Сапраўды, я шчаслівы, што змог узначаліць гэты калектыў.

Якім чынам вамі як дырыжорам фарміруюцца праграмы «Санoруса», такія разнажанравыя і рознастылёвыя?

— Імкнуся выбраць глыбокія і змястоўныя сачыненні з розных эпох. Першапачатковым штуршком аказваецца агульная ідэя канцэрта. Напрыклад, нядаўняя праграма «Бывай, ХХ стагоддзе» пачала складацца як пазл. Даўно хацеў ажыццявіць сумесны праект з альтысткай Кацярынай Лазаравай. У нашай праграме яна выконвала Канцэрт для альта чэшскага кампазітара Богуслава Марціну. Пазней з'явіліся опусы «Спеў птушак» італьянца Атарына Рэспігі, «Абіход» Раскатава і глыбокае па думцы музычнае эсэ «Эпітафія» таленавітага беларускага кампазітара Вольгі Падгайскай.

Ведаю, вы паспяхова супрацоўнічаеце з гэтым аўтарам, пра што сведчыць прэм'ера хакейнай оперы-буф Падгайскай «0:1», якая мела шырокі грамадскі рэзананс.

— Ідэя ажыццявіць музычны праект да Чэмпіянату свету па хакеі прыйшла адразу. Хацелася знайсці і ўвасобіць твор, у якім перасякаюцца прастора музыкі і прастора спорту. Але каб атрымалася без штампаў і па-сучаснаму. Віталь Дарашук, аўтар лібрэта, напісаў «казку-быль» пра двух братоў хакеістаў і трэцяга, музыканта-скрыпача. Вольга Падгайская стварыла вельмі яркую і выразную партытуру па ўсіх канонах опернага жанру. Мы спецыяльна шукалі нетрадыцыйную сцэнічную пляцоўку, якой зрабіўся крыты каток хакейнай каманды «Юнацтва-Мінск», дзе на трыбунах аматары хакея адчуваюць сябе камфортна. У выніку атрымаўся сюррэалістычны перформанс, опера на лёдзе, дзе ўсе спевакі каталіся на каньках, а гледачы былі заняты самым актыўным чынам. Ноч музеяў, халодны лёд, жывыя эмоцыі, гледачы-заўзятары скандуюць: «Шайбу, шайбу!». Нарэшце, выканаўцы, якія прайшлі шматмесячны трэнінг на каньках, спяваюць пры гэтым арыі і ансамблевыя сцэны... У дадатак адна з удзельніц праекта, салістка Кацярына Зуева, якая выконвала партыю Музы, аказалася прафесійнай фігурысткай.

Няўжо праект, у які ўкладзена столькі намаганняў, паказаны аднойчы? Ці ёсць перспектывы яго далейшага жыцця?

— Усё гэта, вядома, няпроста. Перш за ўсё фінансава. Але мы спадзяемся, што такі яркі, эксперыментальны, разлічаны на самую шырокую аўдыторыю праект знойдзе падтрымку ў Міністэрстве культуры. А вось творчы працэс не спыняецца, і ў нас ужо з'явіліся думкі аб магчымым паказе гэтага опернага матчу, але не на хакейнай пляцоўцы. Унутраны патэнцыял гэтай партытуры вялікі і шкада, калі твор больш не будзе сцэнічна інтэрпрэтаваны.

Вы актыўна займаецеся праектнай дзейнасцю, а гэта вельмі перспектыўны напрамак у сучаснай практыцы. У ліку зробленага — сапраўды знакавыя, неардынарныя канцэртныя праграмы «Сад земных асалод», «Бывай, ХХ стагоддзе», прэм'ерныя ў Беларусі выкананні твораў Вітальда Лютаслаўскага і Хенрыка Гурэцкага. А творчасць маладых айчынных кампазітараў прыцягвае ўвагу?

— Актыўна кантактую з Асацыяцыяй маладых кампазітараў пры Беларускім саюзе музычных дзеячаў. Для праекта «Сад зямных асалод» заказваў творы паводле аднайменнай карціны Босха Канстанціну Яськову («За рэхам далягляду») і Вользе Падгайскай («Рыба і неба»). Атрымаўся дзіўны сінтэз аўтэнтыкі і прафесійнай традыцыі. Але здаецца, нашым маладым кампазітарам увогуле не хапае творчага абмену ідэямі. Яны баяцца эксперыментаваць. Чамусьці іх вабіць стыль, які быў распаўсюджаны ў 1950—1960-х гадах мінулага стагоддзя. Часцяком такая музыка ўжо не цікавая для выканання. Твор павінен адпавядаць духу часу. Безумоўна, ёсць яркія выключэнні. Але глабальнае пытанне ў тым, што нашым кампазітарам трэба вучыцца «прадаваць» сябе, зацікаўліваць уласнай творчасцю. Засвойваць асобасны вопыт арт-менеджменту.

Кім і дзе вы хацелі б сябе бачыць праз гадоў дзесяць?

— Прафесійным дырыжорам, чыя кар'ера складаецца паспяхова. Працаваць там, дзе будзе мая публіка, мой калектыў, мае родныя... Хачу застацца верным музыцы і не згубіць абраны шлях. ■



Прывід «Чорнага квадрата»

Да Чэмпіянату свету па хакеі быў прымеркаваны шэраг мастацкіх мерапрыемстваў. Выставы ў будынку па праспекце Пераможцаў, 14 «Avant-gARTe. Ад квадрата да аб’екта» і «Сто гадоў беларускага авангарда» — найбольш значныя з іх. Гэта часткі аднаго праекта, падрыхтаваныя Цэнтрам сучасных мастацтваў і Музеем сучаснага выяўленчага мастацтва.

■ «AVANT-GARTE. АД КВАДРАТА ДА АБ'ЕКТА»

Антыпрастора для выстаў

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Пасля выставы «Avant-gARTe. Ад квадрата да аб'екта» хочацца абвяшчаць дэкларацыі і пісаць маніфесты, галоўным чынам наконт таго, чаго нельга рабіць ні ў якім выпадку. Гэтае падсумаванне — нават не маё прыватнае меркаванне, а калектыўная думка, агучаная, у тым ліку, і на афіцыйным абмеркаванні згаданай экспазіцыі.

Першае: у будынку па праспекце Пераможцаў, 14 немагчыма ладзіць мастацкія выставы. Можна, канешне, паспрабаваць абыграць ракайльныя занавескі, канструктывісцкую столь і ампірныя свяцільнікі якім-небудзь выразным арт-трэшам, але з якой мэтай? І тут не віна куратарскай групы: ім, паводле іх слоў, гэтае памяшканне было выдзелена безальтэрнатыўна. Зала прызначана для прынцыпова іншых імпрэз. Любы мастацкі твор там губляецца, праект — кісне.

Наступны пункт: фармат і называнне. Формы экспанавання заўсёды мусяць супадаць з заяўленай назвай. Тое, што мы ўбачылі на праспекце Пераможцаў, абазначацца магло б так: «Аглядная выстава дасягненняў беларускага мастацтва за дзесяць гадоў "Арт-Беларусь"». Усё вельмі проста. Калі з'яўляецца прэтэнзія на нешта іншае, як, напрыклад, апеляцыя да тэрміна «авангард» і даследавання кірункаў яго развіцця — і ўсё гэта праводзіцца праз фармат звычайнай зборнай выставы, — паўстаюць пытанні і дыскусія.

І трэцяе: любы праект патрабуе часу на падрыхтоўку. Тым больш мегапраект. Зразумела, часу заўсёды не хапае, але ж не да такой ступені! Што тычыцца менавіта гэтай выставы, то відавочна: гэта зноў-такі не віна арганізатараў. Але тады на вышэйшым узроўні варта прымаць рашэнні пра буйныя мастацкія праекты за год-два да меркаванай падзеі.

Да выставы быў выдадзены шыкоўны каталог. У прадмове, што мусіла патлумачыць канцэпт усяго мерапрыемства, і ўзнікае спрэчнае слова «авангард». Спрэчнае таму, што гэтым тэрмінам пазначаюцца вельмі розныя з'явы. Слова мае два значэнні — вузкаспецыяльнае (тычыцца пачатку стагоддзя і мае ўдакладненне «гістарычны») і больш шырокае, літаральна — «перадавы атрад», сінонімам якому ў нашым гістарычным кантэксце выступае неафіцыйнае, нонканфармісцкае, андэграунднае мастацтва. Тэрміналагічныя пытанні ў нашым мастацтвазнаўстве няпростыя, галоўным чынам па прычыне фатальнай нелінейнасці ўсіх тутэйшых працэсаў. Авангардам — паводле меркавання аўтараў згаданага праекта — пазначаецца злом, рэзкая змена парадыгмы.

Агульны канцэпт выкладзены ў прадмове да каталога куратарам выставы Наталляй Шаранговіч: «Экспазіцыя выстаўкі сучаснага мастацтва "Avant-gARTe. Ад квадрата да аб'екта" звязвае працы мастакоў-авангардыстаў XX стагоддзя і сучасных беларускіх аўтараў XXI стагоддзя, паказваючы пераемнасць традыцый і іх развіцця ў жывапісе, графіцы, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, арт-аб'ектах, дызайне і фатаграфіі. Гэта дае магчымасць убачыць творчую дынаміку беларускага мастацтва 2000—2014 гадоў, яго фармальныя і вобразныя пошукі і эксперыменты... Працы сучасных беларускіх мастакоў адрозніваюцца наватарскім характарам, у якім выразна прасочваюцца дзве асноўныя тэндэнцыі: наватарства як пошук новых рэалістычных форм і наватарства як пераўтварэнне папярэдніх мастацкіх традыцый. Абедзве гэтыя тэндэнцыі, якія адкрываюць шырокія гарызонты для развіцця мастацтва, былі закладзены пад уплывам беларускага авангарда XX стагоддзя».

Канстанцін Вашчанка. Куб Казіміра Малевіча. Аб'ект. 2014.



Павел Вайніцкі. Аўтапартрэт з птушкай. Сталёвы дрот. 1997—2002.

Вышэй я згадала нелінейнасць развіцця тутэйшых працэсаў. Верагодна, калі б існавалі масткі паміж гістарычным авангардам і працамі сучасных аўтараў, то і наша мастацтва развівалася б па-іншаму. Вынікі творчых эксперыментаў пачатку XX стагоддзя ўваходзяць у беларускае мастацтва апасродкавана — праз тыя замежныя плыні, якія пранеслі і развілі наватарскі імпульс, заглушаны ў нас яшчэ ў віцебскі перыяд. «Наватарскі характар» твораў сучасных беларускіх аўтараў? Не скажу, каб гэта з'ява была такой ужо відавочнай. Больш назіраюцца пошукі заказчыка... Зыходзячы з праграмнага тэксту каталога, незразумела, паводле якіх крытэрыяў адбіраліся працы. Імаверней за ўсё, галоўным фактарам быў нетрадыцыйны фармат. Шмат «не» — не-акадэмічны жывапіс, не-фігуратыўная скульптура... Таму сюды патрапілі і дызайн-аб'екты, і арт-аб'екты, і абстрактны жывапіс, і мадэрнісцкая скульптура, відэапраекты і фатаграфія, нядаўнія экспазіцыі выстаў, парадаксальна названыя ў каталогу «праектамі канцэптуальнага мастацтва»: «Аснову экспазіцыі выстаўкі "Avant-gARTe. Ад квадрата да аб'екта", — паведамляецца далей, — склалі творы сяброў Беларускага саюза мастакоў (Мінск і рэгіёны), Беларускага саюза дызайнераў, маладых аўтараў, работы з калекцый вядучых мастацкіх



Фрагмент праекта віцебскіх мастакоў «Матэрыя мастацтва: цвёрдае і мяккае».

музеяў рэспублікі, з прыватных збораў. Выстаўка сучаснага мастацтва "Avant-gARTe. Ад квадрата да аб'екта" — выдатная магчымасць сабраць разам лепшыя выставачныя праекты канцэптуальнага мастацтва, створаныя за апошняе дзесяцігоддзе, і працы, зробленыя спецыяльна для экспазіцыі дадзенай выстаўкі». Кепска, канешне, што нетрадыцыйны фармат у нас машынальна трапляе ў раздзел ці авангарда, ці канцэптуальнага мастацтва. Здаецца, наспеў час выдаць слоўнік тэрмінаў.

З апісання вынікае, што агульнага прынцыпу арганізацыі выставы не існавала. Куратараў было шмат (Наталля Шаранговіч, Дзмітрый Сурскі, Леанід Хобатаў, Наталля Барсукова, Аляксандр Зіменка), і кожны шчыраваў над сваёй дзялянкай: нехта прадстаўляў рэгіёны, нехта — праекты сваёй галерэі, а яснага крытэрыя, паводле якога «мы ўсе тут сабраліся», не назіралася. Безумоўна, часавае абмежаванне сыграла галоўную ролю: немагчыма было падрыхтаваць за такія тэрміны прадуманую экспазіцыю. Але фатальнай стала праца архітэктара: вырашэнне прасторы было надзвычай экстравагантным. Акрамя жахлівых рэкламных стэндаў, на якіх экспанаваліся творы мастацтва, адзначу галоўны «пракол»: не звязаныя паміж сабой арт-аб'екты і праекты былі раскрыты вонкі, адзін на аднаго. Рэчы рознага характару перамяшаліся. Нідзе дасюль, ні на якой выставе я не бачыла столькі камунікатыўных забойстваў: творы немагчыма было разгледзець, адно наслойвалася на іншае, кропкі агляду не былі вызначаны. Логіка пабудовы экспазіцыі не выяўлена.

Аднак трэба аддаць належнае куратарскай групе: да падрыхтоўкі праекта запрашаліся розныя ўдзельнікі. Напрыклад, галерэя «Ў», якая з фінансавых меркаванняў не прыняла прапанову. Асобныя мастакі, якія не зразумелі пасыл экспазіцыі, таксама адмовіліся.

Безумоўным дадатным момантам з'ўляецца каталог, грунтоўна і багата ілюстраваны. Знакавыя творцы, значныя імёны — паводле выдання сапраўды можна атрымаць уяўленне пра развіццё беларускага мастацтва за апошнія дзесяць гадоў.

Другім безумоўна дадатным момантам гэтай экспазіцыі стала яе асветніцкая функцыя, якая, здаецца, і была галоўнай мэтай выставы. Не ведаю, ці шмат аматараў хакею наведвала мерапрыемства, аднак многія гледачы з задавальненнем здымаліся то на фоне крэсла, то на фоне фатаграфіі, то на фоне арт-аб'екта. Прыходзілі дзіцячыя групы, і цікавасць была вельмі моцная. З нагоды ўзаемадзеяння публікі і экспазіцыі я пачула два супрацьлеглыя меркаванні. Першае: такі візуальны вінегрэт — рэч добрая, бо, сузіраючы захапляльныя аб'екты дызайну, гледачы вучацца ўспрымаць прасторавыя, сур'ёзныя працы. Другое меркаванне таксама слушнае: змешваючы ў кучу творы рознага кшталту, мы заблытваем гледача. Мабыць, мае права на існаванне і трэці варыянт: істотна — падзяляць прастору, разводзіць розныя праекты па розных памяшканнях, пазначаючы фармат і экспазіцыі, і абраных для яе работ. На сучаснай выставе можа прадстаўляцца што заўгодна — акадэмічны жывапіс, кіч і прадметы этнаграфіі. Важна толькі акрэсліць прынцыпы экспанавання.

Яшчэ адзін значны момант гэтай імпрэзы — плённая і багатая дыскусійна-асветніцкая праграма, кінапаказы, «круглыя сталы», сустрэчы і прэзентацыі. Было наладжана выніковае абмеркаванне, на якім адбылася даволі бурная дыскусія. Асноўныя прэтэнзіі да куратараў з гэтага абмеркавання я больш-менш тут выклала. З боку ж куратараў была выказана надзея, што такія мерапрыемствы, можа, ужо ў іншым фармаце, стануць рэгулярнымі.

На тым жа абмеркаванні выспела думка, што праблемы нашай арт-супольнасці агульныя для ўсіх: месца, дзе дэманстраваць мастацтва, па-ранейшаму мала, а для вялікіх праектаў, у якіх сёння так адчуваецца патрэба, увогуле няма. Сродкі для гэтага дастаюцца няпроста. Куратарская падрыхтоўка не здзяйсняецца. Наватарскі імпульс беларускага мастацтва, на які ставіўся акцэнт у выставе «Avant-gARTe», яшчэ шукаць і развіваць.

Таму варта павіншаваць шаноўную публіку і куратараў з вялікім асветніцкім праектам і пажадаць наступнае: называйце рэчы сваімі імёнамі. ■

■ «СТО ГАДОЎ БЕЛАРУСКАГА АВАНГАРДА»

Імёны краіны

СЯРГЕЙ ХАРЭЎСКІ

Беларусь спакваля працярэблівае сваю сцяжыну, вызначае ўласнае месца між народамі. Веласіпед вынаходзіць не давялося. Насамрэч свет ведае наш край як радзіму выбітных мастакоў. Тут паўставалі самыя розныя артыстычныя феномены. Адно толькі мястэчка Смілавічы — бацькаўшчына двух выдатных творцаў: Хаіма Суціна ды Шрагі Царфіна! Нашу зямлю ўславілі Марк Шагал, Міхаіл Кікоін, Леон Бакст, Уладзіслаў Стрэмінскі, Аляксандр Ахола-Вало. У свеце іх ведаюць куды больш, чым у самой Беларусі. А імёны Яўгена Жака, Рамана Семашкевіча яшчэ толькі ўводзяцца ў наш культурны ўжытак.

Выстава «Сто гадоў беларускага авангарда», што стваралася на падставе калекцыяў з розных, у тым ліку і прыватных, збораў, акцэнтуе ўвагу на вялізнай разнастайнасці мастацкіх пошукаў найноўшага часу ў Беларусі ад пачатку мінулага стагоддзя да нашых дзён. То-бок арганізатары не ставілі кропак.

Але некаторыя кропкі расставіла экспазіцыя. Укладальнікі адмералі беларускаму авангарду сто гадоў, хоць не зусім уцямна патлумачылі, чаму такі тэрмін. Калі лічыць ад «Чорнага квадрата» Малевіча, то выходзіць 99, таму што большасць даведнікаў сцвярджае: праца была створана ўлетку 1915 года. Аднак датычнасць менавіта гэтага твора да пачаткаў авангарда ў Беларусі — ускосная.

Зрэшты, гэта неістотна. У любым разе атрымаўся прывабны і ўдалы маркетынгавы ход. Праект «Сто гадоў...» выключны ўжо з тае прычыны, што ў ім упершыню паслядоўна і мэтанакіравана прадстаўлена гісторыя неакадэмічнага беларускага мастацтва. Арганізатары дэкларавалі, што выстава прысвечана «авангарду, андэграўнду, нонканфармізму» з 1910-х па 1990-я гады. Варта адцеміць: даць дакладнае вызначэнне ўсім тым плыням, што віравалі ў нашым краі за апошнія сто гадоў, — цяжка.

Тут мы сутыкаемся з праблемай кадыфікацыі нашай мастацкай культуры і яе класіфікацыі. І праблемай падзелу — афіцыйнае/неафіцыйнае мастацтва. Гэтак званы «віцебскі авангард» цалкам палягаў у рэчышчы фармавання «пралетарскага» мастацтва і падтрымліваўся савецкімі ўладамі, якія нават прызначылі Шагала сваім упаўнаважаным. Класічны авангард пачатку стагоддзя ў экспазіцыі прадстаўлены літаграфіяй Марка Шагала, графікай беларуска-фінска-шведскага мастака Аляксандра Ахола-Вало, творамі Надзеі Хадасевіч-Лежэ, якой пашчасціла скарыць Парыж ды старога Фернана Лежэ. Немаведама чаму творы апошняга аўтара таксама экспанаваліся на гэтай выставе. Няясна таксама, якім чынам да авангарда быў далучаны творчы даробак Роберта Геніна, які належыць перадусім эпосе мадэрну. Што тады пярэчыла змяшчэнню тут твораў Фердынанда Рушчыца, Язэпа Драздовіча ці Рамана Семашкевіча?

Андэграўнд дэманстратыўна супрацьпастаўляе сябе густам публікі, афіцыйнай і масавай культуры, мэтанакіравана парывае з пануючай ідэалогіяй. Па гэтай прычыне могуць быць класіфікаваны як андэграўнд і марсіянскія мроі Язэпа Драздовіча. Калі ў экспазіцыі размешчаны творы Адама Глобуса і Артура Клінава, якія не былі камуністамі і сябрамі Саюза мастакоў, то ці можна класіфікаваць як андэграўдныя творы сяброў Саюза? Пытанне крыху правакацыйнае, аднак у шырокім сэнсе нонканфармізм у той ці іншай ступені ўласцівы бадай кожнаму творцу, які працуе па-за канонам і шаблонам. Пры жаданні ў нонканфармісты можна залічыць нават народных мастакоў БССР!

З вялікімі храналагічнымі і персаніфікаванымі прабеламі экспазіцыю працягваюць працы мастакоў 1960—1970-х гадоў — Ізраіля Басава, Георгія Скрыпнічэнкі, Рышарда Мая, Яфіма Раяка. Гэта абсалютна розныя творцы, якія працавалі ў розных стылях,



Марк Шагал. Я і вёска. Рэпрадукцыя. 1911.



Аляксандр Ахола-Вало. Мяцеж. Папера, лінарыт. 1930.



Уладзімір Акулаў. Аўтапартрэт. ДВП, алей. 1990.



Ізраіль Басаў. Спатканне. Папера, туш. 1982.

■ КАНЦЭПТ

Праект «Сто гадоў беларускага авангарда» выклікаў пытанні адносна адбору аўтараў-экспанентаў і паслядоўнасці ўжывання гэтага тэрміна — «авангард». Таму мы даем слова куратарам выставы для праяснення сваёй пазіцыі.

Авангарды ў Беларусі. ХХ стагоддзе

ВОЛЬГА АРХІПАВА, ВОЛЬГА РЫБЧЫНСКАЯ

Перад намі як куратарамі праекта стаяла мэта пашырыць паняцце авангарда, адаптаваць яго да гісторыі Беларусі. Канцэпцыя распрацоўвалася паводле некалькіх кірункаў.

Першы з іх — легітымізацыя тэрміна «авангард» у нацыянальным сацыяльна-культуралагічным кантэксце. Былі ўмоўна абазначаны перыяды, калі адбыліся прынцыповыя змены сацыяльных і культурных парадыгмаў: рэвалюцыі пачатку ХХ стагоддзя, эпохі адлігі і застою 1960—1970-х гадоў, перабудова і галоснасць 1980-х, абвяшчэнне незалежнасці ў 1990-я.

Таксама мы імкнуліся прасачыць пераемнасць авангардызму ў нашым мастацтве: як досвед вольных майстэрняў Віцебскай і Парыжскай школ увасобіўся ў творчых пошуках сучасных аўтараў.

Гісторыя авангарда была паказана праз мастацкія аб'яднанні: ад партыі «УНОВІС», якую стварыў Казімір Малевіч і ў якую ўвайшлі беларускія творцы, «Прамень» і да нефармальных суполак 1980—1990-х гадоў — «Форма», «Галіна», «Плюраліс», «Бло», віцебскі «Квадрат», «4-63» з Полацка, «Поні-Баш», «Няміга-17», якая існавала ў складзе Саюзе мастакоў БССР.

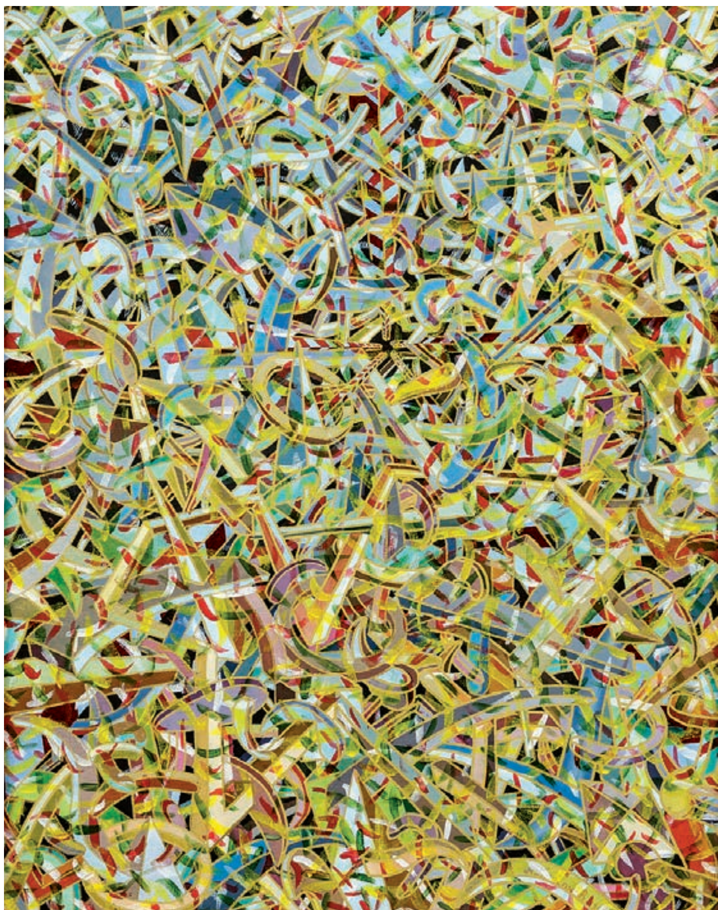
Экспазіцыя была пабудавана паводле стылістычнага прынцыпу інверсіі: развіццё авангарда ў Беларусі праяўлялася ў зваротным парадку. Глядач спачатку знаёміўся з мастацтвам канца ХХ стагоддзя — далей рухаўся да вытокаў. Так праект найлепш упісаўся ў складаную прастору музея.

Паняцце «беларускі авангард» найперш тычыцца мастацтва 1980—1990-х гадоў. У гэты перыяд многія творцы імкнуліся аднавіць перапыненую сувязь з класічным авангардам пачатку ХХ стагоддзя. Развіваліся новыя формы дзейнасці: акцыянізм, перформанс, відэа-арт, дэкларацыя, маніфест, інсталяцыя... У 1980-я нефармальныя выставы праходзілі ў фае кінатэатраў і бібліятэк, у актавых залах грамадскіх устаноў. Такія экспазіцыі, як «1+1+1+1+1+1=6», «Майстэрня мастака», «Фрагмент-падзея'87», «На Калектарнай», «Перспектыва» і «Панарама», «Лебшафт (любоўная сувязь)», «Тодасшафт (смяротная сувязь)», былі сапраўднымі маніфестамі незалежнага мастацтва.

У буклеце да выставы «Панарама» 1989 года, на якой экспанаваліся працы мастакоў дзевяці нефармальных аб'яднанняў, было пазначана: «...Беларускі фонд культуры меў на мэце паказаць зрэз сучаснага беларускага мастацтва нетрадыцыйных кірункаў: экспрэсіянізм, сюррэалізм, канцэптуалізм, поп-арт, інсталяцыю, перформанс... Сучаснае мастацтва ў пошуках новых выяўленчых сродкаў прыйшло да мадэрнізму... Няма кепскіх ці добрых напрамкаў у мастацтве, ёсць кепскія або добрыя мастакі. Авангард, як і любы іншы кірунак, неабходны кожнаму грамадству, якое лічыць сябе развітым культурна і эканамічна».

У 1960—1970-я гады за межамі афіцыйных грамадскіх рэалій — у майстэрнях, падвалах, кватэрах — развівалася нонканфармісцкая плынь. Гэты перыяд выяўлены ў працах Віталя Чарнабрысава, Рышарда Мая і Ізраіля Басава. Мастакі транслíравалі сваю актыўную пазіцыю, наладжвалі цесныя стасункі з незалежнымі суполкамі Ленінграда і Масквы.

Апошні — гістарычна самы далёкі — раздзел экспазіцыі пры-



Андрэй Плясанаў. Свята на нашай вуліцы. Алей. 1993.



Уладзімір Лапо. Tvar. Волава, ліццё. 2012.

свечаны падзеям пачатку XX стагоддзя. Сярод мастакоў вольнага квартала Манпарнас, якія стварылі феномен Парыжскай школы, былі ўраджэнцы Беларусі. На выставе экспанаваліся рэпрадукцыі твораў Марка Шагала і аркушы Фернанда Лежэ (яны былі падораны Надзеяй Хадасевіч-Лежэ Нацыянальнаму мастацкаму музею). Сярод нядаўніх адкрыццяў — працы нашага земляка Роберта Геніна. Авангарднае мастацкае аб'яднанне «УНОВІС», якое ўзнікла ў Віцебску, вызначыла новы этап у развіцці культуры мінулага стагоддзя. Ідэі супрэматызму былі цікавыя не толькі мастакам Віцебска, але і Мінска, Смаленска, Масквы, Петраграда...

Мэта, якую мы ставілі пры ўвасабленні праекта, — выбудаваць храналогіі, тэрміны і пераемнасці, актуальныя ў першую чаргу для нашага гістарычнага кантэксту, бо мы рабілі гэты праект для Беларусі. ■

але вельмі ўмоўна іх лучыла памкненне выкараскацца з нератаў сацрэалізму і канфармізму. І ў гэтым сэнсе імёнаў магло б быць нашмат болей...

Па кантрасце з папярэднімі раздзеламі найбольш прадстаўнічай стала частка, прысвечаная мастацтву 1980—1990-х гадоў. Тут нават знайшлося месца для фота- і відэафіксацыі першага ў гісторыі нашага мастацтва сапраўднага перформансу — «Спаленне Казіміра» і «Уваскрашэнне Казіміра» Людмілы Русавай ды Ігара Кашкурэвіча. 1988 год. Лістапад. Віцебск. Ігар Кашкурэвіч разам з Людмілай Русавай святкавалі 110-я народзіны спадара Малевіча. Святкавалі па-дзівацку, па-эпатажнаму, па-крэатыўнаму. Трагічная неадпаведнасць паміж творчым гарэннем, творчым агнём, у якім зараджаецца задума, інтуіцыя, вобраз, і холадам завершанай формы заўжды востра перажывалася мастакамі. Тандэм Русавай і Кашкурэвіча распаўся. Ігар цяпер жыве ў Берліне. А Людміла занурылася ў прыватны індывідуалізм, у прастору ўнутранай свабоды і ўрэшце сышла з гэтага свету.

Другую палову 1980-х справядліва лічаць залатым векам мастацтва ў нашай краіне. «Сто гадоў беларускага авангарда» дэманструе гэты перыяд праз творы нефармальных суполак таго часу: «Няміга-17» з працамі Анатоля Кузняцова, Сяргея Кірушчанкі, Леаніда Хобатава; «Квадрат» на чале з Аляксандрам Малеем, «Форма», «Галіна», «Плюраліс», «Бло», «4-63», «Комікон». Вір гістарычных падзей пагрузіў усё грамадства ў стан несупынных акцый і палітычных перформансаў, што сталі куды больш радыкальнымі, чым самыя смелыя парыванні мастакоў. Сёння некаторыя творцы зусім невядомыя або малазнаёмыя шырокай публіцы. Многія з іх выстаўляюцца вельмі рэдка. Напрыклад, Аляксей Жданаў ці Віталь Калгін.

Дзякуючы таму, што ў «перабудову» ў Беларусі пачалі збірацца прыватныя калекцыі, напрыклад, Андрэем Плясанавым або Артурам Клінавым, сённяшняя экспазіцыя багатая і разнастайная па змесце.

Праект «Сто гадоў...» — унікальны шанц на ўласныя вочы ўбачыць тое, што ёсць у сховах калекцыянераў ды музеяў. Напрыклад, работы ўжо згаданых мастакоў або Вольгі Сазыкінай ці Генадзя Хацкевіча. Гэтая выстава стала апошняй для Хацкевіча, які паспеў папрысутнічаць на яе адкрыцці.

«Сто гадоў беларускага авангарда» атрымалася цалкам канвертуемай, цікавай і даступнай для ўспрымання сучаснага еўрапейскага гледача. Творы ахопліваюць велізарны і значны этап нашай мастацкай гісторыі. Самай новай з прадстаўленых прац стала скульптура «Tvar» Уладзіміра Лапо (вядомага ў мінскім бамондзе пад мянушкай Пілот), якую ён зрабіў два гады таму...

Выстава — першая грунтоўная спроба выбудаваць храналогію і прадставіць авангардныя аб'яднанні XX стагоддзя, пераасэнсаваць і наноў інтэрпрэтаваць наша неафіцыйнае мастацтва — як найбольш цікавую і змястоўную частку беларускай мастацкай культуры. Вобразныя, жанравыя і фармальныя пошукі, што вялі нашых творцаў праз XX стагоддзе, красамоўна ўвасобіліся і праявіліся ў тысячах работ, стварылі спакваля нашае сучаснае мастацтва, пашырылі яго светапоглядныя гарызонты. Арганізатары, маючы абмежаваныя магчымасці, сярод іншага і праз адсутнасць твораў многіх аўтараў у зборах краіны, і праз брак экспазіцыйных плошчаў, паспрабавалі прадэманстраваць сувязі найноўшага мастацтва Беларусі з авангардам пачатку XX стагоддзя. І гэты першы крок надзвычай важны. Ад яго, ад гэтай змястоўнай выставы, мы будзем адмерваць новую эпоху. Эпоху, у якой сапраўднае, незалежнае мастацтва зойме нарэшце годнае месца ў культурнай прасторы. І менавіта ім Беларусь будзе рэпрэзентавацца ў свеце, захоўваючы славу радзімы вялікіх творцаў. ■

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Над Нёманам і каля Свіслачы

Міжнародныя фестывалі тэатраў лялек

Без піетэту ставіцца да тэатраў лялек не атрымліваецца. Нашы лялечнікі не перастаюць здзіўляць. На пачатку сезона, як з чароўнай торбы, пасыпаліся назвы будучых спектакляў — «Фаўст», «Самазванец», «Тарцюф», «Дзядзька Ваня і сястры тры»… («Нішто сабе лялечкі» — між іншым заначыў замежны калега). Напрыканцы сезона мы мелі магчымасць вызначыць іх прафесійную вагу. Калі хтосьці думае, што тэатр лялек ва ўсім свеце квітнее і пахне, то памыляецца. Варта ўсё ж разважаць пра феномен гэтага віду мастацтва ў асобна ўзятай краіне. Пра гэта засведчылі адразу два міжнародныя фестывалі ў Гродне і ў Мінску.

ЦУД АДУХАЎЛЕННЯ

Свята-фэст «Лялькі над Нёманам» адбылося ў Гродне другі раз, між тым стварылася ўражанне, што ўсё на ім вельмі хутка ўсталявалася. Зноў былі «дзеўкі гарадзенскія», Наталля Дацэнка, Аляксандра Ліцвінёнак, Ала Аргеткіна, якія пад гучныя апладысменты публікі выбітна прэзентавалі кожны спектакль; натоўп лялечнікаў з розных краін свету перад уваходам у тэатр (абдымкі-пацалункі, усмешкі, хуткі абмен інфармацыяй); маладыя крытыкі ды іх заўзятыя перасуды; і… спектаклі, спектаклі, спектаклі з ранку да вечара на разнастайных пляцоўках.

«Лялькі над Нёманам» пакуль не выкладзены тэматычна, не згрупаваны паводле канцэпцыі. Магчыма, куратарская праца на тэатральных фестывалях калі-небудзь распачнецца і ў Беларусі. Пакуль жа асноўную ідэю свята-фэсту наўпрост вызначыў яго мастацкі кіраўнік Алег Жугжда: «Збіраем сяброў». Стратэгія — адпаведная. Калі меркаваць па фестывальных паказах, сярод сяброў — таленавітыя, знакамітыя і проста лялечнікі са сваімі спектаклямі з краін хутчэй блізкага, чым далёкага замежжа. (Упэўнена, гэта пакуль.) У размаітым і рознаабліччным лялечным сусвеце, то ўціснутым у невялічкую драўляную скрыню, то расхінутым ва ўсю шырыню сцэнічных падмосткаў, нароўні суіснавалі жывыя і ажыўленыя, волаты і ліліпуты, людзі і жывёлы. Усяго было шмат, вельмі шмат, звышшмат, усё разам выклікала захапленне.

Агульнавядома: тэатр лялек з лёгкасцю вынаходзіць пастановачныя ідэі. У Гродне мы ўбачылі своеасаблівую анталогію гэтых ідэй, спрасаваных у бесперапыннай і змястоўнай фестывальнай плыні. Дваццаць адзін спектакль як адмысловы шэраг цэлага мастацкага перыяду. Вызначальнымі ў ім зрабіліся традыцыйныя стасункі «лялька — чалавек», праўда, часам яны існавалі ў перакуленым выглядзе: «чалавек — лялька». У апошнім выпадку пераважаў «жывы план» і акцёры, якія ніяк не жадалі саступаць уласную тэрыторыю лялькам. Часам гэта адбывалася не на карысць анімацыі. Прынамсі рытарычнае пытанне: «Пры чым тут лялькі?», якое апошнім часам можна пачуць ад людзей не вельмі дасведчаных у тонкасцях гэтага віду мастацтва, выглядала не такім ужо беспадстаўным. Лялькі сышлі на другі план у спектаклі «Дзяўчынка з 13-га паверха» (Тэатр драмы і лялек, Сілістра, Балгарыя). Дакладней, саюз быў тонкі і крохкі. Хоць і апраўданы спецыфікай установы, дзе ўсталяваны адмысловыя правілы гульні. У гісторыі пра дзяўчынку-падлетка, якая скончае жыццё самагубствам, лялькам адводзілася другасная роля — яны размяркоўвалі зместавыя акцэнты. Маўклівая і выразная лялька-падлетак была падобная да выканаўцы галоўнай ролі. Падзел палягаў у зоне пачуццяў і вялізнага тэксту, які даводзілася прамаўляць Моніцы Угрэнавай і Станіславу Георгіеву. Каб эмацыйна давесці яго да гледачоў, ляльку адкідвалі ўбок. Трагедыя вынікала з маналогаў дзяўчынкі і яе псіхолага, якія збольшага існавалі паасобку.

Атрымаўся нармалёвы ТЮГаўскі спектакль, які ў нас мог бы спакойна праходзіць пад грыфам сацыяльных праектаў. Такіх пастановак нам, дарэчы, вельмі не стае, імі проста перасталі займацца ў дзіцячых і дарослых тэатрах. Зрэшты, спектакль «Дзяўчынка з 13-га паверха» агульную карціну фэсту ніколькі не псаваў. Хутчэй падкрэсліў яго гуманітарнае значэнне.

Чалавек уладарыў на сцэне ў спектаклях «Усмешка зімовай ночы» (Краснадарскі краявы тэатр лялек, Расія), «Дзядзька Ваня і сястры тры» (Беларускі тэатр «Лялька», Віцебск), «Русалачка» (Тэатр «Маска», Жэшуў, Польшча). Выпадкова або не, але акцёры над лялькамі тут проста навісалі. Пэўным чынам пазбаўлялі іх сэнсу. Велізарныя прадметы і цацачныя персанажы, якія нібыта сышлі са старонак дзіцячых кніжак, гарэзлівыя акцёры ў пластычных прафанацыях у спектаклі «Усмешка зімовай ночы» проста збівалі прыцэл. Неадпаведнасць маштабу пераважала і разбурала мастацкую структуру казкі.

«Русалачка», здаецца, была зарыентаваная на штампы пазаштатнага драмтэатра. Лялькі? Хіба што русалчыны хвасты…

У спектаклі «Дзядзька Ваня і сястры тры» Юрый Пахомаў па-свойму запаўняе сцэнічны асяродак. Адбываецца гульня з прадметамі, якім рэжысёр драматычнага тэатра спрабуе надаць метафарычнае значэнне. Толькі не атрымліваецца, і зноў вытыркаецца «жывы план» пры поўным распадзе сэнсавых асацыяцый і хаатычным існаванні рэчавага свету. Відавочна: хочаш сказаць больш — кажы ўцямна. У пошуках эфектнага «сімбіёзу» драмы і лялек не ўсё так проста. Крокі насустрач рэжысёры памежных відаў мастацтва ажыццяўляюць усё часцей, толькі пагранічныя слупы, на мой погляд, прыбіраць яшчэ рана. Пра гэта якраз і сведчылі фестывальныя спектаклі, дзе лялька і асяродак, выбудаваны па мастацкіх законах, пераважалі.

Такіх спектакляў на свяце-фэсце было шмат. Уласна кажучы, усе астатнія. У «Каралеве-лебедзі» (Каўнаскі дзяржаўны тэатр лялек, Літва) маленькім гледачам (5+) распавялі самотную гісторыю пра жанчыну, у якой спалілі крылы і адабралі сына, з глыбокімі высновамі. Неадольная прага палёту падавалася адначасова горкай і прыгожай. Казка разгарнулася ў вынаходлівым выяўленчым вырашэнні, якому была нададзена дзейсная аснова праз тэатр ценяў, шэра-белую гаму і мроістае аблічча персанажаў. На двухузроўневым экране шторкай адсякалася непатрэбная ў дадзены момант плоскасць. Яшчэ адна, квадратная, узнікала ўверсе. Віртуальныя рэчы з’яўляліся з экрана і набывалі фізічнае аблічча. Казка прымушала ўсхамянуцца ад неапраўданай жорсткасці свету, задумацца над несправядлівасцю светабудовы. Гэта калі ты дарослы. Дзеці мусілі ўсё спазнаваць інтуітыўна.

«Пецярбургскія сны» Архангельскага абласнога тэатра лялек (Расія) пазначаны ў праграмцы як «ігра масак у прасторы пецярбургскіх аповесцей Гогаля». Тут варта ўдакладніць: ігра масак, лялек, прадметаў, па-за якімі нябачна прысутнічае і дзейнічае акцёр. Абагульнены вобраз Расіі і фантасмага-



1.



2.



3.



ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

1. «Алёнка і Іванка». Хмяльніцкі акадэмічны абласны тэатр лялек (Украіна).
2. «Каралева-лебедзь». Каўнаскі дзяржаўны тэатр лялек (Літва).
3. «Ноч на Каляды». Роўненскі акадэмічны абласны тэатр лялек (Украіна).
4. «Дзяўчынка з 13-га паверха». Тэатр драмы і лялек (Балгарыя).
5. «Пецярбургскія сны» паводле Мікалая Гогаля. Архангельскі абласны тэатр лялек (Расія).

«Ленка». Беластоцкі тэатр лялек (Польшча).



4.



5.

рычнасць гогалеўскага свету акрэслены ў сцэнаграфіі Алены Нікалаевай. Велізарная канструкцыя-слуп з прымацаванымі па коле балаганнымі каруселькамі сягае да каласнікоў. Лялькі і дамы лунаюць у напаўасветленай, напоўненай тэатральным дымам сцэнічнай прасторы. Плоскасці-сталы сыходзяцца і разыходзяцца, як разводныя масты. Распад сістэмы, свядомасці, жыцця. «Неўскі праспект», «Нос», «Шынель» размеркаваны паводле трох тэатральных дзеяў. Дзве гадзіны дзесяць хвілін, два антракты. Старанна пераказаныя і ўвасобленыя сюжэты спалучаюцца ў гнятлівай атмасферы. Выбітнае валоданне лялькай у працяглых і няпростых сцэнічных варунках. Пра што гісторыя? Пра пакуты ўвогуле, пра «маленькага чалавека» ўвогуле, як пра сярэднюю тэмпературу па ўсяе Русі. Відовішча зашмат, нечага не стае.

ВЫСТАВА, НА ЁЙ ВЫЯВА

Вядомую ва ўсім свеце казку Шарля Перо «Папялушка» на сучасны лад ператтлумачылі ў Тэатры лялек горада Клайпеда (Літва) рэжысёр Гінтарэ Радзівілавічутэ і актрыса Рэната Кутайтэ. Дэкарацыі ў форме трохмернай кнігі (прынцып 3D), уласна кажучы — уся сцэнічная прастора, узнікаюць на стале. Чаргуюцца эпізоды і лялькі — маленечкія павыразаныя з кардону на трысціне, з падрабязна распрацаванымі рухомымі ручкамі-ножкамі; вялізны плоскі твар мачахі далучаны да тулава актрысы; у сучасным гарадскім асяродку рухаюцца легкавыя аўтамабілі; у спальні тыповай гарадской кватэры спяць сёстры... Зрэшты, «Чароўны час Папялушкі» — пра тое, як гераіня знайшла на аўтобусным прыпынку чамадан з сукенкай і боцікамі, апранула іх, выступіла на канцэрце і так пазнаёмілася з Прынцам... Што і казаць, спектакль для дзяцей ад 5 да 15 абяцае ім шмат. Але галоўнае, у гэтым ёсць гумар і здаровая мера аптымізму.

Сярод самых яркіх фестывальных уражанняў — пастаноўкі з Украіны. Роўненскі акадэмічны абласны тэатр лялек паказаў «Ноч на Каляды» па матывах батлейкі, запісанай вядомым фалькларыстам Мікалаем Маркевічам. На ўкраінскай мове з элементамі стараславянскай, з традыцыйнымі народнымі тэкстамі і арыгінальнымі абрадавымі спевамі. Вобразны свет батлейкі, дзе кожнаму адведзена належнае месца, з народжаным Ісусам, валхвамі, царом Ірадам, архангеламі, разгарнуўся ў жоўта-блакітным асяроддзі — «Няма лепей Украіны» — і нечакана спалучыўся з сюжэтам пра змея-агрэсара, якога «забілі, грэчкай набілі і каўбасу зрабілі». Атрымалася прасякнутая патрыятызмам, напоўненая эпічнымі інтанацыямі гісторыя пра Хрыста, зямлю і ўкраінскі народ. Работа сцэнографа Міхаіла Нікалаева вызначалася рэдкай уласцівасцю: здатнасцю згарманізаваць прастору спектакля, акрэсліць змест праз маляўнічыя акцэнты.

У Хмяльніцкім акадэмічным абласным тэатры лялек рэжысёр Сяргей Брыжань і мастак Міхаіл Нікалаеў паставілі казку «Алёнка і Іванка», якую таксама паказалі ў Гродне. Ізноў можна было казаць пра выніковы творчы тандэм. Рэжысёрская канцэпцыя спектакля раскрываецца праз эфектную вобразнасць у спалучэнні рытму, колеру, дзеяння, трансфармацыю шматузроўневай канструкцыі, якая складаецца з прамавугольных ставак. Перад гледачамі паўстае мастацкая выява, яе шматлікія і выразныя дэталі «асэнсоўваюць» і разгортваюць сюжэт, шчымлівую гісторыю пра сястрыцу Алёнку і брата Іванку, які папіў вады з капытка і ў казлёначка ператварыўся. Самае цікавае тут — сцэнічная атмасфера, што ўзнікае як вынік гульні руху і колеру. Выпалены сонцам жоўты пясок. Белае, са сцёртымі рысамі аблічча лялек штораз «пераапранаецца», афарбоўваецца святлом. Павольнае маўленне. «А сонца пячэ... Піць — не піць? Не буду...» Павольны рух казачнага сюжэта са змястоўнай пастановачнай вертыкаллю, якая літаральна накрэсліваецца постацямі персанажаў і тым, як яны размяркоўваюцца ў прасторы. Топяць Алёнку, атручваюць Іванку. Чорныя і белыя сілы сыходзяцца ў барацьбе, перамагае дабро.

Бадай што самым цікавым на гэтым фестывалі мог зрабіцца менавіта лялечны калейдаскоп. Калі б беларускія тэатры так актыўна не распрацоўвалі ўласныя правілы гульні і спосабы ўзаемадзеяння розных відаў мастацтва з лялькай. Яны былі адметныя.

І тон тут задаваў, безумоўна, Аляксей Ляляўскі. Беларускі дзяржаўны тэатр лялек паказаў спектакль «Чаму старэюць людзі?» па п'есе Анатоля Вярцінскага, пастаўлены ў 2009 годзе. Адна з уласцівасцей менавіта лялечных спектакляў — іх устойлівасць перад рухам часу. Вядома ж, у тым выпадку, калі рэжысёр і мастак прапануюць трывалую мастацкую мадэль са зместам, які хуткаплынным жыццёвым зменам цяжка адрэдагаваць. Аляксей Ляляўскі і Таццяна Нерсісян вынайшлі менавіта такую мадэль, сёння іх праца ўяўляецца нават больш актуальнай. Нюансы зместу, здаецца, падбірае сама рэчаіснасць. Пры гэтым спектакль ніколькі не састарэў лексічна. Адпаведна, можна казаць пра здатнасць рэжысёра зазірнуць у будучыню, прадбачыць гуманітарныя выклікі і абагульніць важныя пытанні, якія паўстаюць перад звычайным чалавекам. А менавіта: «Чаму за дабро людзі сталі злом плаціць?» Па-над глыбокім, філасофскім тэкстам Анатоля Вярцінскага пра Зорнага хлопчыка, які быў пасланы на Зямлю адзінокім старым (другая рэдакцыя п'есы называецца «Рыгорка — ясная зорка») рэжысёр накрэслівае ўласны змест, напоўнены гуманістычнымі і пацыфісцкімі ідэямі. Зусім не казачная атмасфера, а хутчэй прадчуванне сусветнай бяды, якая вось-вось даткнецца нашых блізкіх, узнікае падчас паказу. Горка і сумна падаюць словы: «І быў у нас сын Іванка, быў, ды забілі на вайне. І быў у нас сын Раманка, быў, ды памёр па вясне. Быў сын Рыгорка, ды паляцеў, як зорка». Мастацкі асяродак спектакля, створаны Таццянай Нерсісян, нібыта матэрыялізуе тужлівыя прадчуванні, актывізуе непазбыўную роспач і скруху. Чалавек як брутальная істота (цяжкая хада, вострыя позіркі, буйныя рысы твараў), лялька як істота ўніверсальная (без акрэсленых індывідуальных адзнак) і сцэнічны сусвет здатны змяняцца адпаведна абставінам і такім чынам гэтыя абставіны рэгуляваць. Усё гэта выяўлена мастачкай з надзвычайнай экспрэсіяй. Яе падкрэсліваюць гульня колеру і святла, ломкі, здаецца, без усялякай логікі маштабіраваны сцэнаграфічны малюнак. Ды толькі логіка тут ёсць. Яна ў дакладна сфармуляванай думцы пра дабро, за якое чалавеку плаціць не трэба, пра зло, з якім яшчэ давядзецца разабрацца.

«Халстамер» паводле Льва Талстога Брэсцкага тэатра лялек вылучыўся здатнасцю суадносіць духоўнае і матэрыяльнае, жывое і нежывое, акрэсліваць другаснае ў галоўным. І хоць гэта работа вядомай піцерскай каманды (рэжысёр Руслан Кудашоў, мастакі Андрэй Запарожскі, Аляўціна Торык), па мастацкай скіраванасці спектакль — суцэльна брэсцкі. Моцны бок — акцёрскі. «Жывы план», здольнасць артыстаў да анімацыі, іх праца з лялькай знаходзяцца ў згарманізаваным пастановачным коле. Рэчы, выявы жывёл і людзей, цёплая і пластычная фактура матэрыялу, міні-трансфармацыі, светлавыя зрухі, экран з праекцыяй, гукі скрыпкі пашыраюць сэнсавае поле сцэнічнага твора, робяць яго адэкватным літаратурнаму. Прадчуванне самоты ўзнікае як прадчуванне бяды. Вельмі многа для сучаснага тэатра.

З ГРОДНА — У МІНСК

Беларускі міжнародны фестываль тэатраў лялек у Мінску праходзіў восьмы раз. Адкрыўся акурат у той дзень, калі ў Гродне на «Ляльках над Нёманам» адбывалася закрыццё. Такім чынам, вольна або нявольна, у Беларусі ўзнікла вялізная лялечная прастора. У кожным выпадку адмысловая, у нечым агульная. Мінскі міжнародны мае важкую фестываль-


«Чаму старэюць людзі?» Анатоля Вярцінскага.
Беларускі дзяржаўны тэатр лялек.


«Дзядзька Ваня і сястры тры».
Аляксандр Маханькоў (Бялоў).
Беларускі тэатр «Лялька».


«Халстамер» паводле Льва Талстога.
Брэсцкі тэатр лялек.


«Гамлет» Уільяма Шэкспіра.
Магілёўскі абласны тэатр лялек.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

ную гісторыю, на яго падмосткі не раз узыходзілі майстры сусветнага ўзроўню. Тут свае лепшыя спектаклі абавязкова паказваюць усе беларускія калектывы. Карціна тэатральнага працэсу ўзнікае поўная, і, галоўнае, яна ўбудавана ў міжнародны кантэкст. Праўда, сёлета па колькасці краін фэст быў досыць абмежаваны. У ім бралі ўдзел Беларусь, Ізраіль, Італія, Польшча, Расія, Украіна. Чатыры спектаклі прадубліравалі гродзенскую праграму, тры з іх — «Ленка», «Мантэкі і Капулецi» (Гран-пры «Лялек над Нёманам»), «Фаўст. Сны» (якія рэжысёр Алег Жугжда ў Гродне далікатна вывеў за межы конкурсу) — яе ўпрыгожылі.

Вядома, у Польшчы на сусветным узроўні каціруецца тэатр драматычны. Калі лялькі, дык толькі з Беластоку. Спектаклі «Ленка» і «Мантэкі і Капулецi» гэта, канешне, пацвердзілі. Нашы айчынныя тэатры саступалі ім тэхналагічна. У Беластоку асаблівае значэнне мае вонкавы лоск, дакладна адшліфаваная дэталь. Затое па напале рэжысёрскай думкі роўных нам на фестывалі ў Мінску не было.

Нягледзячы на тое, што тэатральныя накірункі ва ўсім свеце перакрыжоўваюцца, індывідуальныя прыкметы стылю захоўваюцца на ментальным узроўні. У Беластоцкім тэатры лялек «Мантэкі і Капулецi» інсцэнізаваў піцерскі рэжысёр Руслан Кудашоў. У гэтай рабоце славянская пачуццёвасць дзіўным чынам паяднаналася з еўрапейскай вытрымкай і акрэсліла асноўнае — страсць, якая зрабілася галоўнай дзейнай асобай відовішча. Мільёны разоў асэнсаваную фабулу шэкспіраўскай трагедыі Кудашоў спрабуе адлюстраваць на памежжы розных відаў мастацтва. Практычна адмаўляе толькі вербальнасць. Словы ў спектаклі амаль не гучаць. Іх заменнікамі становяцца музыка, пластыка, эмоцыі, дэкарацыя. Асаблівая ўвага надаецца сцэнічным касцюмам, прыроўненым да лялек. Героі штораз апранаюць на ўражальнае цела белыя папяровыя камізэлькі-каркасы. Разам з героямі гінуць касцюмы, акрываўленыя і разадраныя, пакінутыя на авансцэне. Эфектна разграфлёная празрыстымі прамавугольнікамі і шэрагам белых струн прастора таксама жыве сваім жыццём. Чырвоныя, белыя, чорныя рэчы — пярсцёнкі, нажы, кінжалы, шклянкі, спаднічкі — распавядаюць сваю гісторыю. Чырвоны шнур працягнецца з тэрыторыі Мантэкі на тэрыторыю Капулецi; дзве маленечкія белыя лялькі праслізнуць па ім, знойдуць адна адну амаль пад каласнікамі і застануцца там да самага фіналу; чырвоную фарбу з вядра выплюхнуць падчас забойства; чырвоную рысу правядуць між мёртвымі целамі Тыбальда і Меркуцыа; тут жа паўстане шкляная сцяна. Жывыя і мёртвыя, Мантэкі і Капулецi, будуць адмежаванымі назаўсёды. Хіба назаўсёды?.. Пытанне, на якое няма адказу, — мэта гэтага спектакля.

ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ

Беларускі тэатр лялек аформіўся ў моцную мастацкую плынь — са сваімі лідарамі, прафесійнымі прыярытэтамі, пошукамі, канкурэнцыяй. Не мая справа строіць усіх паводле існуючага ранжыру. Толькі тое, што ў айчыннай драме паступова разбураецца, у ляльках узнікла, здаецца, ніадкуль, насуперак мізэрным бюджэтам і абыякавасці тэатральнай грамадскасці. Лялькі рухаюцца ад поспеху да поспеху, ад удачы да ўдачы. І думаю, што насамрэч роля асобы ў гісторыі тэатральнага мастацтва ў нас дагэтуль не ўсвядомленая.

Безумоўна, у дадзеным выпадку да асобы рэжысёра мусіць быць далучана асоба мастака. Пажадана — кампазітара. Абавязкова зацікаўленыя акцёры. Гэта калі ведаць працэс. Усё астатняе адбываецца ў фонавым рэжыме. Адпаведна вядомаму выразу: «Не хапае грошай — бярэм абаяннем». Тое, што ў выніку складае адметную мастацкую карціну і падлягае структурнаму аналізу, — і ёсць сухая рэшта. Улюбёны «трэці» тэатр Аляксея Ляляўскага — інтэртэкстуальны. У пэўным сэнсе сінтэтычны. У ім лялькі, выяўленчае і драматычнае мастацтва,


«Фаўст. Сны» паводле Іагана Вольфганга Гётэ.
Аляксандр Шаўкаплясаў (Фаўст), Ларыса Мікуліч (Мефістофель)
Гродзенскі абласны тэатр лялек.

пластыка, музыка, святло, разнастайныя міжвідавыя адгалінаванні ўзаемадзейнічаюць на карысць рэжысёрскай задумы, зададзенага сэнсу. Менавіта ў гэтым накірунку беларускія лялькі здзяйсняюць творчы прарыў. Разам з Ляляўскім галоўныя пазіцыі займаюць яго калегі і вучні — Аляксандр Янушкевіч і Ігар Казакоў. Мастакі — Таццяна Нерсісян, Аляксандр Вахрамееў. Кампазітары — Ягор Забелаў, Аляксандр Літвіноўскі. Ёсць яшчэ лялечная імперыя Алега Жугжды, па-іншаму згарманізаваная, але далучаная да агульных трэндаў.

Думаю, нікога не здзівіла, што на Беларускім міжнародным фестывалі лялек адбыўся сапраўдны «выхад сілы». І гэта былі спектаклі «Гамлет» Ігара Казакова ў Магілёўскім абласным тэатры лялек, «Фаўст. Сны» Алега Жугжды ў Гродзенскім абласным тэатры лялек, «Ладдзя Роспачы» Аляксея Ляляўскага ў Беларускім дзяржаўным і «Самазванец» у Брэсцкім тэатры лялек, «Шматочкі па закуточках» Аляксандра Янушкевіча ў Мінскім абласным тэатры лялек «Батлейка». (Цікава, што неўзабаве пасля заканчэння фэсту ўсе гэтыя спектаклі сталі намінантамі трэцяй Нацыянальнай тэатральнай прэміі.)

«Гамлет» Ігара Казакова выйграваў па многіх пазіцыях. Нават цяжка было вызначыць, якая з іх найбольш уражальная. І якім неверагодным чынам маладому рэжысёру ўдалося ўзняць, здавалася б, неўздымнае. Практычна ўвасобіць «авантурную» ідэю, ні многа ні мала — зрабіць з трагедыі Шэкспіра «трагіфарш». А потым паслядоўна правесці жанр па ўсіх мастацкіх элементах і выйсці на сэнсавае абагульненне ад імя цэлага пакалення — інфантыльнага і датклівага. Якое па наіўнасці спрабуе ўсталёўваць у жыцці ўласныя законы, але робіць гэта безаглядна, з шорамі на вачах, не зважаючы на рэальнасць. І тут вельмі дарэчы прыйшоўся Юрка Дзівакоў, які брутальна, з відавочнай апантанасцю выконвае ролю Гамлета. Між іншым, усе акцёры ў спектаклі на вышыні. Ды асабліва хочацца вылучыць Наталлю Слашчову. У яе Афеліі, у постаці, у самім абліччы, таксама фіксуюцца абагульненыя рысы. Адкрытая, безабаронная, бездапаможная ў сваёй


«Ладдзя Роспачы»
паводле Уладзіміра Караткевіча.
Дзмітрый Рачкоўскі (Выліваха).
Беларускі дзяржаўны тэатр лялек.


«Самазванец»
паводле «Барыса Гадунова»
Аляксандра Пушкіна.
Раман Пархач (Атрэп'еў).
Брэсцкі тэатр лялек.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

апошняй сцэне Афелія выірачана крочыць праз глядзельную залу… з ластамі на нагах і ў процівагазе. Стылёвую акрэсленасць і завершанасць ідэям рэжысёра, якіх, дарэчы, хапіла б на некалькі спектакляў, надае мастак Аляксандр Вахрамееў. Гарызантальныя пасажы з дэкарацыяй — уздоўж і ўпоперак сцэны, дакладна адчувае і падхоплівае Казакоў. Развівае ў мізансцэнах. Разам яны ствараюць асаблівую выяву, якую можна назваць «лялька-чалавек і лялька-касцюм». Кожная выкарыстаная рэч набывае значэнне мастацкага артэфакта. Узнікае адмысловы ланцуг: рэжысёр, мастак, акцёры, кампазітар, лялькі, прадметы.

Моцны акцэнт на фестывалі зрабілі спектаклі Аляксея Ляляўскага «Ладдзя Роспачы» і «Самазванец». Сур'ёзныя і глыбокія работы нагадалі пра сапраўднае прызначэнне тэатральнага мастацтва. Калі пастановачная група абапіраецца на агульныя каштоўнасці, а рэжысёр з акцёрамі разам шукаюць ісціну. І здаецца, што гэта не пафас, а простая канстатацыя існуючага.

«Ладдзя Роспачы» выбухае акцэнтамі, у ёй скрыжоўваюцца нюансы сэнсу і маляўнічых дэталей. Лялькі паўстаюць нароўні з чалавекам. Гукі (кампазітар Ягор Забелаў) робяцца эмацыйнай дамінантай і трымаюць у напружанні. Перад намі не прыхарошаны адбітак асяроддзя (дый якое асяроддзе можа быць паміж тым і гэтым светамі), а лагічна выкладзены, сфармуляваны праз рэчавую і слоўную стыхію Караткевічаў расповед. Чысцілішча, куды трапляе Гервасій Выліваха (Дзмітрый Рачкоўскі), нагадвае залу чакання ў аэрапорце. Сучасную? Магчыма, ды не зусім рэальную, нібыта запячатаную ў жалезныя лісты. Стук і грукат металу паўтараецца вельмі часта, выклікае ў гледачоў дыскамфорт. Маска Смерці — доўгія пасмы сівых валасоў і акрываўленая каса з зазубрынамі — узнікае над Вылівахай. Як ток, б'юць словы: «Не люблю прыходзіць за беларусамі».

Шлях Гервасія з быцця ў небыццё палягае ў зоне тэатральнага экстрыму. Кветкі чырвонай шыпшыны раскіданыя па падлозе (мастак Валерый Рачкоўскі). Шоргаюць чырвоныя косы. Чырвоныя вырадкі абліваюць вадой і надзяваюць Выліваху на галаву вянец з чырвонага дроту. Ладдзя — карыта, яго нясуць як труну. Наступная фраза, што вярэдзіць свядомасць: «Чалавек носіць сваё неба з сабой».

Шлях Гервасія на той свет — гэта шлях пакут. Але рэжысёр стварае ў спектаклі нечаную парадыгму. У Смерці свой парадак і рытуалы. Колер крыві — смерць. Ды толькі колер шыпшыны — жыццё! Дзе ўсё сыходзіцца? Унутраная напружанасць на сцэне ўзнікае за кошт адчування пастаяннай прысутнасці смерці ў жыцці — у падзеях, светаўладкаванні, маралі. Гульня са Смерцю — толькі эпізод на шляху да яе. Але Ляляўскі ўсведамляе смерць як шлях да новага і бясконца не новага жыцця.

Міхась Шавель, дырэктар Брэсцкага тэатра лялек, збірае ў рэпертуар спектаклі, як заўзяты калекцыянер. Гэтым разам ён запрасіў на пастаноўку Аляксея Ляляўскага. Пушкінскі «Барыс Гадуноў» — тэатральнае выпрабаванне не для слабадушных. Толькі ў «Самазванцы» ўсё сышлося. Выдатная работа Валерыя Рачкоўскага. Яркі акцёрскі ансамбль, з індывідуальнымі здзяйсненнямі. Погляд рэжысёра на гістарычныя падзеі — адцягнена абагульнены. Усім неабходна засвойваць гістарычныя ўрокі. Гэтая думка знаходзіць у спектаклі літаральнае ўвасабленне. Народ вялікі (велізарныя лялькі) і народ маленькі (лялькі невялічкія) цягам усёй дзеі прысутнічае на падмостках. І… «безмолствует». А яго, народ, вымятаюць мётламі, нясуць на падстаўках. Пры моцнай самоце правіцеляў, на розных гістарычных абсягах. Дый сам народ чаго варты? Ляляўскі паставіў спектакль, да якога так проста не падступішся. Са складанай вобразнасцю, напоўнены сэнсам і думкамі. З разгорнутым гістарычным пейзажам, паводле геніяльнага твора Аляксандра Пушкіна. Для беларускага тэатра — падзея нешараговая і, відаць, сімптаматычная.

Зрэшты, як і абодва фестывалі ў Гродне і Мінску. Так і хочацца зазначыць: працэс пайшоў. ■

АЛА БАБКОВА

Парад фільмаў. Ці ёсць сенсацыі?

Да 90-годдзя беларускага кіно


«Ідзі і глядзі». Рэжысёр Элем Клімаў. Аляксей Краўчанка (Флёра). 1985.

У савецкі час на лёс кожнага фільма моцна ўплывалі тры фактары: дзяржаўная інстанцыя — заказчык, глядацкая аўдыторыя і ў пэўнай ступені кінематаграфічнае грамадства разам з крытыкамі і кіназнаўцамі. Унутры трыяды існавалі розныя тыпы адносін і сувязяў, таму беларускае кіно мела значны рэзананс у грамадскай свядомасці. За апошнія дваццаць з лішкам гадоў гэтыя адносіны зрабіліся больш просталінейнымі, абмежаваліся камунікацыяй, звязанай з рэкламай, касай або свецкай хронікай. У масавай свядомасці сучасны беларускі кінематограф як культурны феномен адсутнічае.

Паколькі набліжаецца 90-гадовы юбілей беларускага кіно, які будзе адзначацца 17 снежня, кіназнаўцы, крытыкі і кінажурналісты вырашылі згадаць лепшыя стужкі айчыннага кінематографа за ўвесь перыяд яго існавання. І расставіць іх «па ранжыры».

У апытанні, вынікі якога тут апублікаваны, удзельнічалі 24 эксперты (іх прозвішчы дадзены ў канцы артыкула). Кожны склаў уласны рэйтынг з 20 ігравых айчынных фільмаў, створаных «Белдзяржкіно» («Савецкая Беларусь») у даваенны час і на студыі «Беларусьфільм» (з 1994 года Нацыянальная кінастудыя «Беларусьфільм») у пасляваенны. Кожная стужка атрымлівала пэўную колькасць балаў (вышэйшы — 20, ніжэйшы — 1). Балы падсумоўваліся, у выніку вылічаліся месцы. Апытанне ладзілася ў красавіку — траўні 2014 года. Ідэя належыць былому рэдактару кінастудыі Ізольдзе Кавелашвілі. Кантэнт-аналіз — Алы Бабковай.

Рэйтынг мастацкіх фільмаў Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм» (1926—2013)
Усяго ў спісе 77 стужак

МЕСЦА	НАЗВА	СУМА БАЛАЎ
1	**«Ідзі і глядзі». 1985** (сумесная вытворчасць «Беларусьфільма» і «Масфільма») Рэжысёр Элем Клімаў	360
2	**«Чужая бацькаўшчына». 1983** Рэжысёр Валерый Рыбараў	327
3	**«Я родам з дзяцінства». 1966** Рэжысёр Віктар Тураў	319
4	**«Дзікае паляванне караля Стаха». 1979** Рэжысёр Валерый Рубінчык	316
5	**«Праз могілкі». 1964** Рэжысёр Віктар Тураў	297
6	**«Вянок санетаў». 1976** Рэжысёр Валерый Рубінчык	287
7	**«Знак бяды». 1986** Рэжысёр Міхаіл Пташук	208
8	**«Усходні калідор». 1966** Рэжысёр Валянцін Вінаградаў	180
9	**«Альпійская балада». 1966** Рэжысёр Барыс Сцяпанаў	145
10	**«Горад майстроў». 1965** Рэжысёр Уладзімір Бычкоў	133
11	**«Людзі на балоце». 1982** Рэжысёр Віктар Тураў	104
12	**«Дзяўчынка шукае бацьку». 1959** Рэжысёр Леў Голуб	96
13	**«У жніўні 44-га...». 2000** Рэжысёр Міхаіл Пташук	90
14-15	**«Шукальнікі шчасця». 1936** Рэжысёр Уладзімір Корш-Саблін	88
14-15	**«Мяне клічуць Арлекіна». 1988** Рэжысёр Валерый Рыбараў	88
16	**«Культпаход у тэатр». 1982** Рэжысёр Валерый Рубінчык	85
17-18	**«Лясная быль». 1926** Рэжысёр Юрый Тарыч	80
17-18	**«Да заўтра». 1929** Рэжысёр Юрый Тарыч	80
19	**«Белыя Росы». 1983** Рэжысёр Ігар Дабралюбаў	79
20	**«Ваўкі». 2009** Рэжысёр Аляксандр Колбышаў	78

У першай дзясятцы названы лепшыя фільмы 1960—1980-х — самага плённага часу для беларускай кінакультуры. Гэта вялікая спадчына «шасцідзясятнікаў», што абнавілі наша кінамастацтва, далі моцны імпульс, грамадзянскі і творчы рух якога захоўваўся працяглы перыяд.

У 1994-м, напярэдадні 100-годдзя сусветнага кіно, ЮНЕСКА вырашыла скласці спіс 100 лепшых стужак усіх краін. Праўленне Беларускага саюза кінематаграфістаў вылучыла фільм «Праз могілкі» рэжысёра Віктара Турава, а кіназнаўцы і крытыкі назвалі ў якасці лепшай іншую карціну гэтага ж рэжысёра — «Я родам з дзяцінства». Да гэтага часу абедзве стужкі і лічыліся «самымі-самымі». Цяперашняе апытанне ўнесла карэктывы. На маю думку, яны тлумачацца тым, што па-мастацку больш каштоўным даследчыкамі ўспрымаецца філасофскае асэнсаванне трагедыі беларусаў у часы вайны. Яго рэжысёр Элем Клімаў разам з пісьменнікам Алесем Адамовічам і здолелі ажыццявіць у фільме «Ідзі і глядзі». Гэтая стужка заняла ганаровае першае месца.


«Чужая бацькаўшчына». Рэжысёр Валерый Рыбараў. 1983.


«Праз могілкі». Рэжысёр Віктар Тураў. 1964.


«Дзікае паляванне караля Стаха». Рэжысёр Валерый Рубінчык. 1979.


«Знак бяды». Рэжысёр Міхаіл Пташук. 1986.

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

На другім месцы «Чужая бацькаўшчына» Валерыя Рыбарава па сцэнарыю Вячаслава Адамчыка. Стужка пра быццё і лёс беларусаў на заходніх землях да вяртання ў савецкую сістэму. Пра што гэта сведчыць? Верагодна, адбілася туга па ўвасабленні нацыянальных тэм, паступова ўзняўся ўзровень нацыянальнай самаідэнтыфікацыі. Былы фільм-пераможца «Я родам з дзяцінства» таксама ўвайшоў у тройку лідараў.

Стужцы «Усходні калідор» спецыялісты аддалі 8-е месца. А вось у 1967-м раззлаваныя члены журы на Занальным кінафестывалі ў Малдавіі сцвярджалі: «Сярод паказаных у Кішынёве карцін адна... "Усходні калідор"... была аднагалосна прызнана антымастацкай з'явай і выведзена журы з твораў, якія падлягалі абмеркаванню». Мінуў час, вопыт савецкага (і беларускага) кіно пашырыў межы адлюстравання трагічных падзей вайны, тым больш ва «Усходнім калідоры» закранаецца тэма Халакосту. Таму ў прафесійным асяроддзі стаўленне да фільма Валянціна Вінаградава змяніліся. Цяпер наўрад ці хто прычэпіць на стужку ярлык «антымастацкая з'ява». Яна — пошук у метафарычнай, несюжэтнай галіне.

Цікава супаставіць рэйтынг крытыкаў і пракатны лёс фільмаў. Напрыклад, 9-10-е месца маюць стужкі «Альпійская балада» і «Горад майстроў», у свой час вельмі папулярныя ў гледачоў. Тут відавочна супадаюць сімпатыі масавай аўдыторыі і мастацтвазнаўцаў. Пра іншыя карціны так сказаць нельга. Нават «Дзікае паляванне караля Стаха» (4-е месца), фільм, які часта згадваецца ў асяроддзі беларускай інтэлігенцыі, не меў той аўдыторыі, якую мелі «Белыя Росы» (36,1 мільёнаў гледачоў у савецкі перыяд) або героіка-прыгодніцкая драма 1958 года «Чырвонае лісце» (33,1 мільёна). Па выніках кінапракату самая запатрабаваная карціна з фільмаў першай дзясяткі — «Ідзі і глядзі» (29,8 мільёна). Дзякуючы перабудовачным працэсам і фестывальнаму рэзанансу фільм меў той пракатны лёс, якога заслугоўваў. Расійскія тэлерэжысёры ўжо выкарыстоўваюць яго эпізоды ў стужках-рэканструкцыях падзей Другой сусветнай вайны.

Яшчэ адзін сімптаматычны вынік тычыцца першай дзясяткі: у ёй няма стужак новага стагоддзя. Толькі 13-е месца аддадзена фільму «У жніўні 44-га...» Міхаіла Пташука, пастаўленаму ў 2000-м. «Ваўкам» Аляксандра Колбышава адведзена 20-е месца. Карціна выклікала павагу кінематаграфістаў.

Што датычыць фільмаў, якія эксперты паставілі на 11-19-я месцы, дык тут сабраліся пракатныя трыумфатары розных дзесяцігоддзяў савецкага часу: «Мяне клічуць Арлекіна» (самы касавы фільм за ўсю гісторыю айчыннага кіно — 41,9 мільёна гледачоў), «Дзяўчынка шукае бацьку» (35,1 мільёна), «Шукальнікі шчасця» (дакладных дадзеных няма, але існуе шмат сведчанняў пра яго поспех не толькі ў СССР, але і ў іншых краінах свету, як і ў дзвюх папярэдніх карцін). Астатнія стужкі гледачы таксама не абыходзілі ўвагай, акрамя фільма «Культпаход у тэатр» (16-е месца), які зрабіўся фаварытам толькі ў кінакрытыкаў.

Калі адзначаць рэжысёра-лідара, то ім трэба лічыць Віктара Турава, тры фільмы якога трапілі ў дваццатку. Творца з пакалення «дзяцей вайны» перамог заснавальніка айчыннага кіно Юрыя Тарыча, які апякаў яго на пачатку шляху. Даваенная стужка Уладзіміра Корш-Сабліна, мастацкага кіраўніка і галоўнага аўтарытэта «Беларусьфільма» з другой паловы 1940-х да пачатку 1970-х, трапіла на 14-15-е месца. Гаворка пра «Шукальнікаў шчасця», камедыю з захапляльнай музыкай Ісака Дунаеўскага і цудоўным акцёрскім ансамблем.

Рэйтынг тэлефільмаў і серыялаў (1967—2013)
Усяго ў спісе 56 стужак

МЕСЦА	НАЗВА	СУМА БАЛАЎ
1	**«Сведка». 1985** Рэжысёр Валерый Рыбараў	264
2	**«Прыгоды Бураціна». 1975** Рэжысёр Леанід Нячаеў	250
3	**«Бацькі і дзеці». 1984** Рэжысёр Вячаслаў Нікіфараў	230
4	**«Пра Чырвоны Капялюшык Працяг старой казкі». 1977.** Рэжысёр Леанід Нячаеў	170
5	**«Хам». 1990** Рэжысёр Дзмітрый Зайцаў	148
6	**«Апошняе лета дзяцінства». 1974** Рэжысёр Валерый Рубінчык	132
7	**«Доўгія вёрсты вайны». 1975** Рэжысёр Аляксандр Карпаў	118
8	**«Корцік». 1973** Рэжысёр Мікалай Калінін	105
9	**«Жыццё і смерць двараніна Чартапханава». 1971** Рэжысёр Віктар Тураў	101
10	**«Дзяржаўная мяжа». 1980—1987** Рэжысёр Барыс Сцяпанаў	94
11	**«Бронзавая птушка». 1974** Рэжысёр Мікалай Калінін	89
12	**«Гамлет Шчыгроўскага павета». 1975** Рэжысёр Валерый Рубінчык	83
13	**«Фруза». 1981** Рэжысёр Вячаслаў Нікіфараў	79
14	**«Палеская хроніка». 1984** Рэжысёр Віктар Тураў	76
15	**«Запіскі юнага ўрача». 1991** Рэжысёр Міхаіл Якжэн	62
16	**«Руіны страляюць...». 1971—1972** Рэжысёр Віталь Чацверыкоў	58
17	**«Рыжы, сумленны, закаханы». 1984.** Рэжысёр Леанід Нячаеў	53
18	**«Казка пра Зорнага хлопчыка». 1983** Рэжысёр Леанід Нячаеў	52
19	**«Няспешная вясна». 1990** Рэжысёр Уладзімір Талкачыкаў	43
20	**«Вечны муж». 1990** Рэжысёр Яўген Маркоўскі	40

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.


«Прыгоды Бураціна». Рэжысёр Леанід Нячаеў. 1975.


«Бацькі і дзеці». Рэжысёр Вячаслаў Нікіфараў. 1984.

Калі аналізуеш рэйтынг тэлефільмаў і серыялаў, адразу звяртаеш увагу на даты. У спісах іграваых карцін — творы новага стагоддзя, пастаўленыя Міхаілам Пташуком (2000) і Аляксандрам Колбышавым (2009). У тэлерэйтынгу прысутнічаюць толькі карціны савецкага часу. Па сутнасці, гэта вердыкт экспертаў шматлікай сучаснай тэлепрадукцыі «Беларусьфільма». Вядома, новы час патрабуе арыентацыі кінематаграфістаў на жанры, якія адпавядаюць густам масавага гледача. Але ў нашых пенатах запанаваў мэйнстрым (найперш у ваеннай тэме) з фільмамі-клонамі. З усіх 24-х экспертаў толькі трое згадалі міні-серыял 2010 года — «Усё, што нам трэба» рэжысёра Івана Паўлава. Фільм выклікае сімпатыю тым, што не толькі зарыентаваны на ўдзел зорак, але і мае прафесійную драматургічную прапрацоўку.

Першае месца стужкі «Сведка» Валерыя Рыбарава — адзнака скрупулёзнай і па-мастацку зробленай рэстаўрацыі часу. У фільме дакументальна паказаны падзеі і наступствы першых пасляваенных гадоў, па-майстэрску адноўлена пакутлівае існаванне пакалення, што нарадзілася перад вайной і засталося без бацькоў.

Абедзве дзясяткі спіса выяўляюць галоўныя накірункі айчыннага тэлефільма савецкага часу, гэта экранізацыя рускай класікі і творы для юнага гледача. Здымаць стужкі паводле прозы Івана Тургенева даручалі самым аўтарытэтным рэжысёрам. Таму карціны «Бацькі і дзеці» Вячаслава Нікіфарава і «Жыццё і смерць двараніна Чартапханава» Віктара Турава стаяць адпаведна на 3-м і 9-м месцы. У другую дзясятку трапіў фільм Валерыя Рубінчыка «Гамлет Шчыгроўскага павета». Чацвёртае ўдалае экраннае ўвасабленне Тургенева, карціна «Зацішша» Віталя Чацверыкова, узначальвае трэцюю дзясятку.

У савецкі час тэлефільмы рэспубліканскіх кінастудый ствараліся па замове Дзяржтэлерадыё СССР. Не кожная тэма, прапанаваная «Беларусьфільмам», прымалася, але і не кожны сцэнарый адпавядаў нават сярэдннім крытэрыям. Пасля перабудовы кіраўнікі кінаўстаноў і творцы атрымалі больш самастойнасці ў выбары аўтараў-класікаў. Таму на нашай кінастудыі з'явіліся грунтоўныя экранізацыі паводле твораў Элізы Ажэшка («Хам», 5-е месца), Міхаіла Булгакава («Запіскі юнага ўрача», 15-е месца), Івана Буніна («Няспеш-


«Мы жывем на краі».
Рэжысёр Віктар Аслюк. 2002.


«Завядзёнка».
Рэжысёр Галіна Адамовіч. 2005.

ная вясна», 19-е месца), Фёдара Дастаеўскага («Вечны муж», 20-е месца).

У склад экспертаў уваходзілі спецыялісты старэйшага, сярэдняга і малодшага пакалення (кожная катэгорыя мела трацiну галасоў). Самыя высокія балы стужкам Леаніда Нячаева паставілі тыя, хто пазнаёміўся з яго тэлеказкамі яшчэ ў дзяцінстве. Перш за ўсё гаворка аб «Прыгодах Бураціна» (2-е месца). Яны апярэдзілі стужку «Бацькі і дзеці» (3-е месца), большую сімпатыю да якой выказвалі эксперты старэйшага пакалення. У 1980-я гэтая экранізацыя Тургенева мела добрую рэпутацыю не толькі ў інтэлектуальным асяроддзі, але і ў гледачоў розных грамадскіх пластоў, яе стваральнікі па праве былі адзначаны Дзяржаўнай прэміяй СССР.

З прыхільнасцю згадалі эксперты і тры першыя серыі «Дзяржаўнай мяжы», пастаўленыя Барысам Сцяпанавым. З фільмаў пра вайну найбольш высока каціруюцца два тэлефільмы: «Доўгія вёрсты вайны» Аляксандра Карпава паводле твораў Васіля Быкава і «Руіны страляюць…» Віталя Чацверыкова. Што тычыцца персон, то перавага аддадзена Леаніду Нячаеву, фільмы якога ў тэлеспісе фігуруюць чатыры разы.

Рэйтынг дакументальных фільмаў студыі «Летапіс» (1944—2013)
Усяго ў спісе 109 стужак

МЕСЦА	НАЗВА	СУМА БАЛАЎ
1	**«У вайны не жаночы твар». 1981—1984** (цыкл з 7-мі фільмаў) Рэжысёр Віктар Дашук	306
2	**«Я з вогненнай вёскі». 1975—1978** (цыкл з 5-ці фільмаў) Рэжысёр Віктар Дашук	176
3	**«Мы жывем на краі». 2002** Рэжысёр Віктар Аслюк	159
4	**«Кола». 2002** Рэжысёр Віктар Аслюк	158
5	**«Тонежскія бабы». 1977** Рэжысёр Валерый Рыбараў	142
6-7	**«Хатынь, 5 км». 1969** Рэжысёр Ігар Калоўскі	129
6-7	**«Божа мой». 2004** Рэжысёр Галіна Адамовіч	129
8	**«Боль». 1988** Рэжысёр Сяргей Лук'янчыкаў	104
9	**«Дзевяноста шостая восень». 1980** Рэжысёр Віктар Дашук	95
10	**«Тэатр часоў перабудовы і галоснасці». 1987** Рэжысёр Аркадзь Рудэрман	90
11	**«Драўляны народ». 2011** Рэжысёр Віктар Аслюк	88
12	**«Дарога на Курапаты». 1990** Рэжысёр Міхаіл Жданоўскі	83
13	**«Завядзёнка». 2005** Рэжысёр Галіна Адамовіч	82
14	**«Его зарыли в шар земной». 1989** Рэжысёр Анатоль Алай	73
15	**«Con anima» («З душой»). 1992** Рэжысёр Міхаіл Жданоўскі	69
16-17	**«Ва ўсе дні». 2008** Рэжысёр Міхаіл Жданоўскі	68
16-17	**«Урок даўжынёю ў год» (першы фільм), «Дзеці нашых дзяцей» («Вяртанне ў 10 "а"», апошні фільм). 1963—1988** (цыкл з 6-ці фільмаў) Рэжысёры Самуіл Фрыд, Вадзім Сукманаў, Рычард Ясінскі	68
18	**«Кінааматар. Восеньскі сон». 2011** Рэжысёр Вольга Дашук	64
19	**«Салдаткі». 1974** Рэжысёр Юрый Марухін	61
20	**«Васіль Быкаў. Узыходжанне». 1985** Рэжысёр Віктар Дашук	54

У дакументальным сектары беларускага кіно эксперты мелі больш шырокі выбар лепшых стужак, бо тут творчы пошук не ведаў «застойных» дзесяцігоддзяў. Дый карцін па колькасці аказалася нашмат болей. Таму сумарныя ацэнкі фільмаў, якія занялі з 1 па 10-е месца, можна назваць выдатнай дзясяткай. Адразу ўражвае факт, што мэтру айчыннай дакументалістыкі Віктару Дашуку (яго цыклы занялі 1-шы і 2-гі радок у ганаровым спісе) «у патыліцу дыхае» вучань яго майстэрні Віктар Аслюк (чые стужкі стаяць на 3-м і 4-м месцы). Можна згадаць пра эстафету пакаленняў, але абодва з бенефіцыянтаў маюць уласны творчы лёс ды адрозніваюцца прафесійнай манерай. Віктар Дашук узяў курс на адлюстраванне чалавека ў трагічных умовах вайны, імкнучыся пазбягаць інтанацыі, якая лічылася публіцыстычнай, але часта

ператваралася ў празмерную патэтыку і нават рыторыку. Ён змагаўся за свой шлях у дакументалістыцы і зрабіў тое гранічнае, што дазваляла савецкая эпоха: зафіксаваў сведчанні трагедыі фашысцкай акупацыі і бязлітасную праўду франтавога быцця амазонак Другой сусветнай. Эмацыйную сілу яго стужкам надаюць споведзі герояў і дакладна адабраная ваенная кінахроніка.

Віктар Аслюк прыйшоў у дакументалістыку ў перабудовачны час і адразу заняў важную кінематаграфічную нішу — гістарычны лёс суайчыннікаў. Час больш спрыяў маладому паплечніку Дашука. Аслюк, стужкі якога ведаюць ва ўсім свеце, назірае і вобразна асэнсоўвае далёкую спадчыну і сённяшняе жыццё беларусаў. Побыт нёманскіх вяскоўцаў, якіх мы ўбачылі ў фільме «Мы жывем на краі», з іх пергаментнымі ад сонца і ветру тварамі і рукамі, — гэта вобразна-дакументальнае адлюстраванне этнічных асаблівасцей, якія ўжо зрабіліся нацыянальнай гісторыяй. Як і «Тонежскія бабы» Валерыя Рыбарава (5-е месца), «Божа мой» Галіны Адамовіч (6-7-е месца), «Дзевяноста шостая восень» Віктара Дашука (9-е месца).

Асаблівая рыса фільмаў першай дзясяткі — дзёрзкія выхады іх стваральнікаў за межы тагачасных канонаў. Стужка «Хатынь, 5 км» Ігара Калоўскага (6-7-е месца) «рэабілітавана» амаль праз 20 гадоў. З вялікімі цяжкасцямі сутыкнуўся Сяргей Лук'янчыкаў падчас працы над фільмам «Боль» з цыкла «Наш Афганістан» (8-е месца). Што да публіцыстычна-сатырычнай стужкі, якая завяршае дзясятку, — «Тэатр часоў перабудовы і галоснасці» Аркадзя Рудэрмана, — дык на яе абарону ў свой час паўсталі дзеячы беларускай культуры і Саюзаў кінематаграфістаў СССР і БССР (фільм адстойваў добрае імя Марка Шагала, якое імкнуліся скампраметаваць кіраўнікі-чыноўнікі).

У спісе фільмаў, што занялі з 11-га па 20-е месца, звяртаеш увагу на наяўнасць ажно трох прац Міхаіла Жданоўскага, рэжысёра старэйшага пакалення, — «Дарога на Курапаты» (12), «Con anima» (15) і «Ва ўсе дні» (16-17). Апошняя стужка-назіранне магла б увайсці і ў першую дзясятку.

Высокае месца ў вядомай дакументалістцы Галіны Адамовіч, якая разам з Віктарам Аслюком атрымала столькі міжнародных узнагарод, колькі студыя «Летапіс» не мела за ўсе пасляваенныя дзесяцігоддзі. Яе фільм «Божа мой» заняў 6-7-е месца, але тут магла б апынуцца і «Завядзёнка», якая стаіць на 13-м. У абедзвюх карцінах мы з цікавасцю сочым за людзьмі «з мядзведжых кутоў», іх этнічнай самабытнасцю і паўсядзённым побытам.

У пасляваенны час у авангардзе айчыннай дакументалістыкі ішлі творцы з франтавой біяграфіяй. Аднак у апытанні іх фільмам аддавалі перавагу адзінкі. У прыватнасці, фільм-эпапея «Вызваленне Савецкай Беларусі» (1944, рэжысёры Уладзімір Корш-Саблін і Мікалай Садковіч) замыкае толькі трэцюю дзясятку. Сустракаюцца ў спісах і назвы стужак-партрэтаў шаноўнага Аляксандра Карпава.

У фінальны спіс трапіла карціна Вольгі Дашук «Кінааматар. Восеньскі сон». Дачка і вучаніца знакамітага бацькі, Вольга паступова, ад фільма да фільма, набірала творчую моц, адшуквала нацыянальную каларыстыку ў розных кутках Беларусі. Магчыма, вылучылі яе стужку менавіта за гэтае імкненне.

Увогуле спіс дакументальных фільмаў — не толькі самы доўгі сярод іншых, але і самы супярэчлівы. Адчуваецца жаданне экспертаў «пралабіраваць» менавіта «сваіх» рэжысёраў. Вось чаму агульныя балы пасля першай дзясяткі змяншаюцца і набываюць больш суб'ектыўны характар.

Своеасаблівым рэкардсменам трэба лічыць Віктара Дашука, бо сярод 20-ці фільмаў эксперты назвалі чатыры, створаныя ім у 1970—1980-я гады. Яго стужкі згадваюцца і па-за дваццаткай. Ушанаванне двух цыклаў фільмаў у якасці цяперашніх пераможцаў супала з афіцыйным прызнаннем: у 1985-м Віктар Дашук атрымаў Дзяржаўную прэмію СССР. Ён — адзіны беларускі дакументаліст у пасляваенны перыяд, які мае такую ўзнагароду.


«Лафертаўская макоўніца». Рэжысёр Алена Пяткевіч. 1986.

Рэйтынг анімацыйных фільмаў (1972 — 2013)
Усяго ў спісе 47 стужак

МЕСЦА	НАЗВА	СУМА БАЛАЎ
1	**«Лафертаўская макоўніца». 1986** Рэжысёр Алена Пяткевіч	165
2	**«Капрычыа». 1986** Рэжысёр Ігар Волчак	146
3	**«Дзяўчынка з запалкамі». 1996** Рэжысёр Ірына Кадзюкова	110
4	**«Жыло-было дрэва...». 1996** Рэжысёр Уладзімір Пяткевіч	108
5	**«Светлячок і Расінка». 1978** Рэжысёр Юрый Бутырын	101
6	**«Прытча пра Каляды». 2000** Рэжысёр Ірына Кадзюкова	91
7	**«Легенда пра ледзі Гадзіву». 2004** Рэжысёр Ірына Кадзюкова	80
8	**«Песня пра Зубра». 1982** Рэжысёр Алег Белавусаў	74
9	**«Дзівосная вячэра на куццю». 1999** Рэжысёр Ірына Кадзюкова	63
10	**«Ліліпка». 2012** Рэжысёр Таццяна Кубліцкая	47

Уадрозненне ад рэйтынгаў іграваў, тэле- і дакументальных стужак, расклад у гэтай сферы беларускага кінамастацтва нельга лічыць абсалютна дасканалым. Першая прычына: анімацыя ўзнікла значна пазней ды й спісы атрымаліся больш кароткімі (5-10 фільмаў, а не 20, як у іншых відах). У выніку фільмы ацэньвала 14 экспертаў з 24-х. Другая прычына: анімацыяй кваліфікавана займаюцца некалькі мастацтвазнаўцаў. Таму, нягледзячы на даволі прэстыжную дзясятку (большасць з названых карцін маюць фестывальныя ўзнагароды), ганаровы спіс маркіраваны значным уплывам і ўражаннямі асобных спецыялістаў. Справа і ў тым, што дзясятку лепшых анімацыйных фільмаў цяжка вылучыць увогуле, бо слабыя працы гэтага цэху адышлі ў нябыт — іх не згадвалі ў спісах.

На мой погляд, у першай пяцёрцы не хапае поўнаметражнага фільма «Чароўная дудка» Міхаіла Тумелі, створанага сумесна з мастаком Дзмітрыем Сурыновічам у 1998 годзе. Яго сюжэтны падмурак — асяцінскі эпас народа нартаў. Зроблена


«Дзяўчынка з запалкамі». Рэжысёр Ірына Кадзюкова. 1996.

«Чароўная дудка» незалежнай студыяй «АФ-Цэнтр» разам з маскоўскай кампаніяй «Ф.А.Ф.» Entertainment. Лічу стужку мастацкай падзеяй, творчым подзвігам айчынных кінематаграфістаў. Неаднойчы даводзілася згадваць: незалежнае кіно 1990-х дало найбольшы плён менавіта ў анімацыі. Акрамя «Чароўнай дудкі» Тумелі, тады былі зроблены яшчэ два поўнаметражныя фільмы: «Сын чалавечы» Таццяны Жыткоўскай і «Дэкамерон» Алега Белавусава. «Беларусьфільм» да гэтай пары не адважыўся на поўны метр, у той час калі кінаэкраны запаўняюцца замежнай прадукцыяй у фармаце 3D. З творчым патэнцыялам нашых майстроў — горы можна зрушыць!

У апытанні фільмы, зробленыя на незалежных студыях, вылучаліся асобна. Усе згаданыя поўнаметражныя стужкі стаяць менавіта пад гэтым грыфам. Але паколькі іх адзінкі, то выбару па сутнасці няма. Таму «Чароўная дудка» — фільм-сірата ў беларусьфільмаўскім асяроддзі і вяршыня на тэрыторыі незалежнага кіно.

Па маіх асабістых прыхільнасцях «Прытчу пра Каляды» Ірыны Кадзюковай (мастак Аляксандр Верашчагін), якая мае 6-е месца, я б памяняла са стужкай «Дзяўчынка з запалкамі» гэтага ж рэжысёра (3-е месца). Замест «Песні пра Зубра» Алега Белавусава, цікавай спробы дакрануцца да літаратурнага помніка эпохі Адраджэння (8-е месца), прапанавала б фільм «Месяц» Алены і Уладзіміра Пяткевічаў. Больш дасканалы ў мастацкім сэнсе, ён мае таксама і нацыянальную афарбоўку. Але «Месяц» у апытанні наогул апынуўся ў трэцяй дзясятцы.

Ёсць яшчэ пэўны суб'ектывізм, з нагоды якога аўтар гэтых нататак магла б паспрачацца з калегамі. Але ўсялякае асобаснае апаніраванне не адмяняе мастацкай значнасці ўсёй дзясяткі. Бо гэта плён таленавітых індывідуальнасцей і адбітак пастаяннага творчага пошуку калектыву анімацыйнай студыі «Беларусьфільма» (пра гэта сведчыць і шматгадовы сумесны праект «Аповесць мінулых гадоў»).

З 1980-х беларуская анімацыя мае высокі аўтарытэт не толькі ў бліжнім замежжы. Яе выдатных майстроў запрашалі і запрашаюць у іншыя краіны, іх фільмы аналізуюць акадэмічныя выданні і дэманструюць вучэбныя ўстановы ў якасці ўзораў анімацыйнага мастацтва. Напрыклад, у манаграфіі расійскага даследчыка Аляксея Арлова «Аніматограф і яго аніма» (1995) разам з імёнамі Юрыя Нарштэйна і Яна Шванкмаера фігуруюць імёны нашых лідараў першай пяцёркі — Уладзімір Пяткевіч, Алена Пяткевіч і Ігар Волчак (у працы ёсць і аналіз фільмаў Таццяны Жыткоўскай і Аляксандра Ленкіна).

У рэйтынгу сімптаматычнае 5-е месца атрымала стужка «Светлячок і Расінка» расіяніна Юрыя Бутырына. Абаяльная гісторыя пра сяброўства, якое пераўтварае свет, робіць яго шчырым і вясёлкавым. Запрошаны на «Беларусьфільм», Бутырын у другой палове 1970-х вучыў нашых пачаткоўцаў таямніцам анімацыі. Адначасова ў сваіх фільмах рэжысёр сцвярджаў адну з ідэй савецкай мультыплікацыі: хараство выратуе свет, а дабрыня можа ўдасканаліць чалавечыя адносіны.

Арыентацыя на гуманістычныя каштоўнасці адчуваецца ў стужках Ірыны Кадзюковай, створаных паводле біблейскіх сюжэтаў, а таксама па матывах сусветных легенд і класічных твораў. Ажно чатыры яе фільмы прысутнічаюць у дзясятцы і ўвасабляюць аўтарскі роздум пра такія катэгорыі, як любоў да бліжняга, ахвяраванне, міласэрнасць, чалавечае братэрства (фільмы з цыкла «Калядныя апавяданні»). Некаторыя свае карціны Кадзюкова стварыла разам з мастачкай Таццянай Кубліцкай, фільм якой «Піліпка» (ужо як рэжысёрская праца) замыкае дзясятку. Працяг духоўнай традыцыі відавочны: Кубліцкая ў казачных павучаннях падтрымлівае веру ў тое, што дабрыня не дае злу распаўсюдзіцца ў свеце.

Стыль, блізкі да сюррэалізму і філасафічнасці, дэманструюць фільмы, названыя на пачатку спіса, — «Лафертаўская макоўніца» Алены Пяткевіч і «Капрычча» Ігара Волчака. Гэтым «правафланговым» беларускай анімацыі, як і фільму «Жыло-было дрэва...» Уладзіміра Пяткевіча (4-е месца), даўно пастаўлены самыя высокія адзнакі на кінафестывалях і ў працах даследчыкаў. Не разумею толькі аднаго: чаму так скупа і стрымана ставяцца да аніматараў нашы дзяржаўныя ўстановы? Мо ў сувязі з 90-годдзем айчыннага кіно такая завядзёнка будзе парушана і майстрам беларускай мультыплікацыі нарэшце аддадуць належнае? ■

Эксперты
Наталля Агафонава, кіназнаўца
Ігар Аўдзееў, кіназнаўца
Ала Бабкова, кінакрытык
Марына Белавокая, кіназнаўца
Яўгенія Голікава-Пошка, кіназнаўца
Ірына Дзям'янава, рэдактар фільмаў, сцэнарыст
Ларыса Зайцава, кіназнаўца
Ізольда Кавелашвілі, рэдактар фільмаў, сцэнарыст
Антаніна Карпілава, кіназнаўца
Марыя Касцюковіч, кіназнаўца
Сяргей Кацьер, тэлевядучы, рэжысёр
Анатоль Красінскі, кіназнаўца
Нэлі Крывашэева, кінакрытык
Юлія Ляшко, кінажурналіст, сцэнарыст
Вольга Мядзведзева, кіназнаўца
Людміла Перагудава, кінакрытык, сцэнарыст
Лілія Пінчук, рэдактар фільмаў, сцэнарыст
Генадзь Ратнікаў, кіназнаўца
Людміла Саянкова, кіназнаўца
Антон Сідарэнка, кінакрытык
Ігар Сукманаў, кінакрытык
Ніна Фральцова, кіназнаўца
Таццяна Цюрына, кінакрытык
Галіна Шур, кіназнаўца

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Паўнавартасная рэальнасць

Марта Шматава пра баланс тэмаў

Прыглядзецца да гэтай мастачкі мяне змусіла выстава «Штучнае асвятленне. Клара і Роза», якую Марта Шматава задумала і правяла. Па-першае, сам факт такой сур'ёзнай ініцыятывы, як групавая экспазіцыя, прадугледжвае наяўнасць мужнасці. Па-другое, гендарная праблематыка, на якую яна змагла раскруціць шэраг аўтараў, — наяўнасць мудрасці. І нарэшце: пры падрабязным знаёмстве з творамі Марты Шматавай я знайшла ў іх вышэйзгаданыя якасці, а таксама талент і стыль, жаданне мяняцца і развівацца адпаведна свайму ўнутранаму стрыжню.



Вы — дачка мастака і даследчыка Віктара Шматава і выхаванне, хутчэй за ўсё, атрымалі сур'ёзнае. Наколькі бацька накіроўваў творчае станаўленне?

— Бацька меў надзвычай дэмакратычныя погляды, на мяне ніколі не ціснуў. Праграму яго я не выканала: ён хацеў, каб я была інтэгравана ў нацыянальныя тэмы, але пазней цалкам прызнаў мой уласны выбар. Пад уплывам бацькі я фарміравалася найперш не як мастак, а як асоба. Калі заставалася дома адна, мне пакідалі фарбы, пастэль, планшэт з паперай і я малявала. Не часта, але грунтоўна. У раннім дзяцінстве мяне хацелі зрабіць музыкантам — прыходзіў настаўнік навучаць ігры на скрыпцы. Слыху ў мяне няма, і скончыліся мае пакуты тым, што я закрылася ў ванным пакоі і намалявала карыкатуру на свайго выкладчыка. Акрамя таго, што выйшла падобна, маё стаўленне да заняткаў музыкай адбілася ў поўнай меры. Пасля гэтага я атрымала свабоду дзеянняў. Бацька ў той час падпрацоўваў карыкатурыстам. Ідэі да яго прыходзілі вельмі лёгка, але пасля ён доўга даводзіў кожны малюнак да дасканаласці, каб падрыхтаваць да друку. Так і адбілася ў маёй свядомасці: мастак — гэта працаўнік. Лёгкасць, артыстычнасць — не мае якасці. Нарадзілася ўпэўненасць, што, каб нешта зрабіць у мастацтве, трэба напружвацца. А сучаснасць прапануе нам іншы шлях: галоўнае — ідэя, а для яе ўвасаблення дастаткова мінімальных сродкаў.

Маляваннем сістэматычна не займалася, але нечакана для ўсіх вырашыла паступаць у мастацкае вучылішча. Бацька падрыхтаваў да іспытаў, і я паспяхова прайшла на спецыяльнасць «мастак-афарміцель». Не магу згадаць, каб малявала з ранку да вечара, больш цікавіла само жыццё. Але, калі вызначылася з тым, што буду атрымліваць вышэйшую адукацыю, узялася за падрыхтоўку сур'ёзна. Паступіла ў тэатральна-мастацкі на аддзяленне графікі.

Чаму выбралі графіку?

— Хацела пазбегнуць ціску прапаганды, якую назірала ў жывапісе.

Гэта вы зараз, постфактум, так думаеце?

— Не, я добра гэта ўсведамляла — выхаванне ж бацькава. Тэмы ўраджаю, партызанаў для мяне былі незразумелыя. На графіцы панавалі нацыянальныя тэмы, да таго ж мяне вабіла ілюстраванне. Студэнт сам выбіраў кнігу для працы, была пэўная свабода.

Заканчэнне вучобы супала з перабудовай, перад творцамі адкрылася шмат шляхоў...

— Так, зараз здзіўляюся, як мяне абмінула тамтэйшая бурная выставачная дзейнасць. Але на курсе былі старэйшыя хлопцы, што малявалі лепш за мяне, — Юры Хілько, Юры Падолін. Таму задача была — вучыцца, пераадолець прафесійны разрыў. Да таго ж у 1991 годзе нарадзіўся сын. Тым не менш выстаўлялася графічнымі творамі, супрацоўнічала з часопісам «Маладосць». На старэйшых курсах займела невялічкую майстэрню. Паступова прачнулася цікавасць да жывапісу. Мой дыплом — серыя паводле паганскага цыклу паэзіі Максіма Багдановіча — быў выкананы ў тэхніцы каляровай гравюры. Казачнасць, якая прысутнічае ў маіх творах, — адтуль. І з больш ранняга дзяцінства, калі я пісала нейкія фантастычныя тэксты і сама ж іх ілюстравала.

З часоў перабудовы пачала актыўна займацца жывапісам. Памятаю адчуванне крылаў за спінай, здавалася, што ўвесь свет ляжыць каля ног. Акадэмія дала шмат, але мастака не сфарміравала, гэта задача індывідуальная — шукаць сябе. Першыя мае працы былі сюррэалістычнага кірунку.

На чым грунтаваліся і грунтуюцца змены ў творчасці?

— На зменах светапогляду. І, безумоўна, назіраю за тым, што адбываецца ў мастацтве. Я ніколі не з'яўлялася прыхільнікам мастацтва безасабовага. Для мяне важна пагружацца ў тэму і розумам, і пачуццямі. Калі ты ўвесь у працэсе, у сваіх унутраных маналогах, гэта найлепшым чынам спрыяе выяўленню індывідуальнасці. Часам мне нават перашкаджае плынь думак, і я ўключаю тэлевізар, каб папрацаваць механічна.

У вашых творах выразныя, амаль літаратурныя сюжэты. Вы можаце растлумачыць кожны фрагмент свайго палатна?

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.







Рака часу. Алей. 2012.

— Большай часткай. Нешта, безумоўна, узнікае інтуітыўна, праяўляецца само, але ў цэлым маю напачатку і эскіз, і ідэю. Тое, што хачу данесці гэтай працай.

Можаце вылучыць перыяды вашай творчасці?

— Так, нават некалькі. Спачатку была агульная тэма — чалавек і свет, час, цывілізацыя. Фізічная абалонка і бессмяротная душа. У працэсе творчага развіцця на карцінах паўстала жанчына — як асноўны персанаж.

Калі параўнаць вашы раннія творы і цяперашнія, можна заўважыць, што вы прайшлі дзве плыні сюррэалізму — аўтаматызм і мрою. У першай плыні і вашым першым перыядзе вобразы з'яўляюцца амаль падсвядома, у другім — фігуратыўныя і падрабязна выпісаныя (як у Далі) — карціны сну. Вось у вас на мальберце жанчына накінула на плечы паліто, і адзежа тут — адухоўленая, жывая, такая ж, як і сам галоўны персанаж. Чаму менавіта сюррэалізм?

— Шчыра кажучы, я ніколі свядома не абірала нейкі пэўны стыль. Некаторыя тыповыя для гэтага кірунку рысы з'яўляюцца самі. Свет увогуле ўмоўны. Я прытрымліваюся той версіі, што ўнутраная рэальнасць не менш значная, чым тое, што вакол нас. Так, унутраны свет — паўнавартасная рэальнасць як мінімум. Як максімум — ключ да існавання.

Чаму маё мастацтва фігуратыўнае? Спрабую і іншыя падыходы. Адчуваю пэўную патрэбу ў зменах.

Я б да вас не прыйшла, каб не адчула яе таксама.

— Сярод маіх пошукаў былі эксперыменты са стылем. Але ў выніку я ўсвядоміла, што не ўяўляю твор без чалавека як галоўнага персанажа і сэнсавага цэнтру. Калі мастацтва выказваецца на нейкай неспасцігальнай мове, якую без тлумачэнняў не зразумееш, яно становіцца здабыткам вузкага кола адмыслоўцаў. У Беларусі такое кола толькі фарміруецца. Глядач выпадае.

Аднак трэба ўлічваць, што адбываецца змена пакаленняў. Мой сын ужо дарослы, і я бачу, наколькі іншае ў яго мысленне.

Ён вырас на камп'ютары, на абстрактнай карцінцы.

— Так, моладзь лепш счытвае знакавую сістэму. Для мяне важны дыялог з гледачом, а глядач мяняецца. Гэты працэс трэба браць пад увагу.

Я чытала інтэрв'ю, дзе вы кажаце, што крыніца натхнення для вас — імкненне чалавека да гармоніі, чысціні, прыгажосці. Хто вашыя гледачы?

— Гэта людзі, якія існуюць са мной на адной хвалі. Ідэалістамі называюцца.

Яны ёсць?

— Безумоўна. Я хачу выступіць адвакатам святла і хараства. Патокі інфармацыі сёння разбурылі сферу прыватнага, індывідуальнага і асабістага. Чалавек занадта ўключаны ў агульныя працэсы і губляе сябе. Складаецца ўражанне, што свет не мае патрэбы ў прыгажосці, жадае глядзець у люстэрка мастацтва і бачыць усе глабальныя праблемы, абвостраныя супярэчнасці, дыягнаставаць агульную дэпрэсію і бесперспектыўнасць. Я заўсёды лічыла і лічу, што неабходна захоўваць баланс. Ёсць патрэба ў пазітыўным мысленні і крыніцах святла. Асабліва для гледача. Бясконцая дэпрэсія і безвыходнасць як характэрныя рысы сучаснага мастацтва сталі штампамі. Мастацтва мусіць закранаць вострыя сацыяльныя ці псіхалагічныя супярэчнасці і асвятляць лепшае ў жыцці, у чалавеку, дарыць надзею. Мяне цікавіць як сацыяльная тэматыка, так і стан гармоніі чалавека з самім сабой і з навакольным светам.

Вашы творы, якія былі на выставе «Штучнае асвятленне. Клара і Роза», — зрэз часу, сучасная праблематыка. Стылістыка і тэматыка супалі таксама — можа, гэта сапраўды пачатак новага этапу?

— Я знаходжуся ў працэсе пошуку адказаў.

Адна з прычынаў нашай сустрэчы — выстава «Штучнае асвятленне. Клара і Роза». Мяне цікавіць перадгісторыя гэтага праекта.


Дыспетчар. Алей. 2013.


Час кантрастаў. Алей. 2013.

— Марыла пра жаночую выставу даўно. Тэма хвалявала яшчэ з часу навучання ў Акадэміі, дзе нам спакваля спрабавалі давесці, што мы не на сваім месцы, што жанчына-мастачка мае вельмі цьмяныя перспектывы дасягнуць нечага ў прафесіі.

Выбар творцаў для выставы крыху здзівіў. У нас ёсць мастачкі з выразнай гендарнай праблематыкай, праўда, у асноўным сярод моладзі.

— Наш праект спачатку быў гендарным толькі паводле складу ўдзельнікаў. Існавала кола мастакоў, была рабочая назва — «штучнае асвятленне», то-бок тое, што асвятляе тая ці іншая мастачка ў сваёй творчасці. Як я бачыла, стылі гэтых аўтараў павінны былі выдатна стасавацца адзін з другім. Мастачкі зусім розныя, і ў гэтай палярнасці нараджаецца гармонія. У працэсе абмеркавання выставы мы адмовіліся ад простага шляху — экспанаваць жывапіс — і выйшлі на ідэю зрабіць праект з пэўнымі задачамі. Абмежаванне па віду мастацтва на гэтым этапе ўжо было знятае.

Спачатку, згодна з назвай, грунтоўна прапрацоўвалі ідэю асвятлення. Літаральна ставілі мэту папрацаваць са святлом. Ідэяў было шмат, а сродкаў і досведу — мала. Пераглядзелі работы еўрапейскіх мастакоў, якія працуюць са святлом. Каб дасягнуць такога тэхналагічнага ўзроўню не толькі нам, але беларускім мастакам у цэлым, спатрэбіцца яшчэ не адзін год. І лепш абмежавацца тымі сродкамі, якімі мы валодаем дасканала, вярнуцца да рэальнасці. Зоя Луцэвіч першая агучыла імёны Клары і Розы. Усплыў гендар. Самае цікавае: усім знайшлося што сказаць, хоць мы не гендарна арыентаваныя мастачкі. Аднак над нашай тэарэтычнай падрыхтоўкай трэба было папрацаваць. Высветлілася, што кожная адукаваная жанчына ў нас — феміністка. Тым больш мастачка. Здалося, што падыход Сімоны дэ Бавуар найбольш нам блізкі. Кім ёсць жанчына, як яна сябе адчувае, што пра сябе думае? Змаганне, канфрантацыю, выклік, правакацыю — усе гэта мы адкінулі. Арт-актывісцкі падыход пры такім складзе ўдзельнікаў быў немагчымы. У нас было інтуітыўнае даследаванне, спасціжэнне тэмы, найперш для саміх сябе. Я хачу падкрэсліць, што незвычайнасць праекта была ў вельмі цесным супрацоўніцтве ўсіх удзельнікаў на этапе яго задумы. Прынцыповым было пытанне, каб нікога не абмяжоўваць. І мастачкі раскрыліся з нечаканага для ўсіх боку. Мяне асабіста ўразіла вытанчаная іронія Алены Шлегель; сугучча твораў Таццяны Кандрацэнка з філасофіяй Барта; амаль агрэсіўнае гучанне жывапісу Кацярыны Сумаравай і тут жа — цалкам супрацьлеглы, амаль крыштальны свет Ілоны Касабука; праектны і вельмі глыбокі па сэнсе погляд Таццяны Радзівілка (асабліва ў параўнанні з маім «лабавым» рашэннем); цалкам нечаканы, поўны драматызму праект Зоі Луцэвіч. І ўсё гэта — паводле адной тэмы!

Цудоўны вынік вашай куратарскай працы — правакаванне мастака на новы фармат.

— Так. Напрыклад, Каця Сумарава добра вядомая як аўтар суб'ектыўных краявідаў. Ёй трэба было перабудавацца. У выніку яна не толькі стварыла зместавыя карціны, але і працавала з аб'ектамі. На жаль, не ўсе зразумелі сэнс, які яна ўклала ў свае творы, між іншым, цалкам гендарны. Наш недагляд — адсутнасць тэкстаў. Трэба было даць да кожнай працы тлумачэнні. Цікава хаця б абмяняцца гэтымі тэкстамі: як кожны разумее творы іншага. Так, недапрацавалі — згубілі шмат энергіі ў працэсе нараджэння фотапраекта Мікалая Батвінніка. Жартую.

Фотапраект выклікаў асобныя пытанні. Кшталту, што вы падавалі сябе жанчынамі-мадэлямі, а не мастачкамі.

— Крытыка прымаецца. Хутчэй, не была вытрымана чысціня задумы. У кожнай з нас была свая ідэя... Скажам, у маім фотапартрэце атрыбуты абіраліся цалкам па тэме: каска — сімвал абароны і нават нападу, ружа — жаноцкасці, права на жаноцкасць. Гэта мая пазіцыя адносна гендарнай праблематыкі. Я не бачу праблемы ў тым, што я «мадэль». Зараз удзел у праекце Мікалая Батвінніка бачыцца як адзін з цікавых момантаў... Цудоўна было атрымаць досвед працы з рознымі фарматамі: фота, відэа. Так, былі некаторыя праблемы прэзентацыі, але, як кажуць, не памыляецца той, хто нічога не робіць. У выніку для мяне асабіста гэта быў, безумоўна, крок наперад. ■

НАДЗЕЯ УСАВА

«Вулей» знаходзіцца там жа

Дарожныя нататкі мастацтвазнаўцы

У лістападзе 2013 года па запрашэнні нашай французскай знаёмай Дзіны Любіч — дачкі мастака Парыжскай школы, ураджэнца Гродна Восіпа Любіча — мы з супрацоўніцай музея «Прастора Хаіма Суціна» Святланай Хасіневіч адправіліся ў Парыж. Нас суправаджаў перакладчык і журналіст Юрый Абдурахманаў — лепшы знаўца творчасці Шрагі Царфіна, сябра Хаіма Суціна і таксама смілаўчаніна. Мэтай візіта было даследаванне спадчыны нашых землякоў — мастакоў Парыжскай школы — у калекцыях спадкаемцаў.

Дзіна Любіч, філолаг і мастачка, зрабіла ўсё, каб пазнаёміць нас з творчасцю свайго бацькі, са звязанымі з ім і яго сябрамі, выхадцамі з Беларусі, куточкамі Парыжа. Яна ўсё жыццё працавала ў аддзеле славістыкі Сарбоны і не забыла рускую мову, якую дасканаліла ва ўніверсітэце ў Маскве. У сваёй майстэрні Дзіна пазнаёміла нас з Мюрыэль Леві — маладой энергічнай жанчынай, рэжысёрам французскага тэлебачання і аўтарам лепшага дакументальнага фільма пра Суціна. На шкадаванне, што немагчыма трапіць у «Вулей», нечакана адказала: «Няма праблем, у мяне там жыве сяброўка-мастачка». Вось так у апошні дзень знаходжання ў французскай сталіцы мы апынуліся ў легендарным месцы.

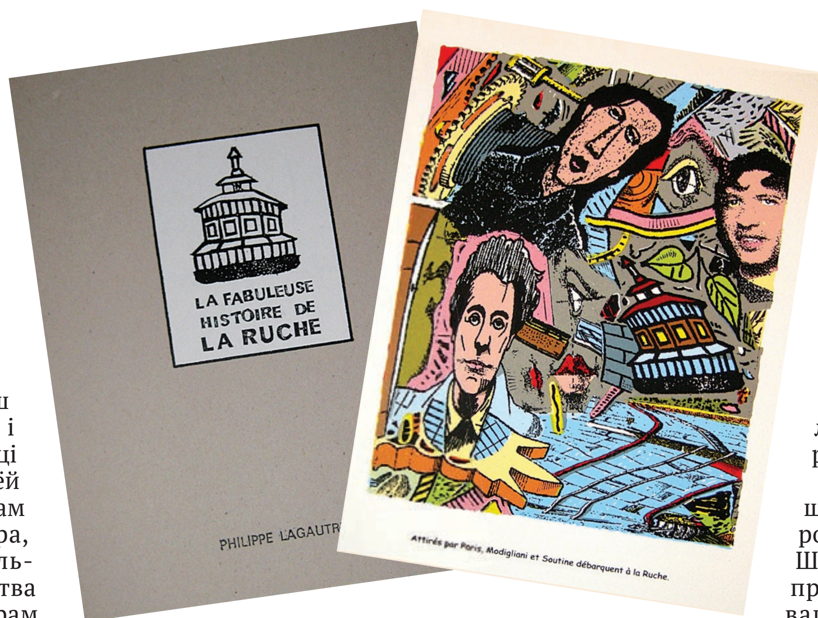
У Парыжы нічога не мяняецца, нават адрасы! «Вулей» па-ранейшаму размешчаны па тым жа праездзе Данцыг, 2. Дабрацца да яго няпроста, метро побач няма. Паміж знакамітымі кавярнямі «Ратонда», «Дом» і «Вулей» — кіламетраў сем. Калі чытала пра Парыж, мне здавалася, што ўсё месціцца на адным пятачку, у межах трох-пяці кварталаў. Да 1910 года «Вулей» не быў звязаны з Манпарнасам ніякім транспартам. Даводзілася ехаць на трамваі, запрэжаным двума коньмі. Зразумела, чаму мастакі-эмігранты сядзелі ў кавярнях гадзінамі — шлях не блізкі, асабліва пехатою. Да праезду Данцыг дабіраемся бясконцымі вуліцамі і закуткамі, увесь час падымаемся ўгару, і вось — нарэшце! Знаёмая па фатаграфіях рашотка са знакамітай шыльдай, якая гэтак уразіла нашага банкіра — калекцыянера Віктара Бабарыку: з чатырох прыведзеных там славутых імёнаў (Шагала, Суціна, Лежэ, Цадкіна) тры — нашы. Фотаздымкі «Вулля» настолькі вядомыя, што

Карын Дэамброзіс. «Вулей». Дворык. Фота. 2009.



рэальнасць не дадае новых уражанняў. Асноўная эмоцыя — радасць, што дайшлі і знайшлі. Толькі потым прыходзіць усведамленне, што за вялікімі жалезнымі варотамі, напалову схаваны пад плюшчом, стаіць адзін з самых важных сусветных мастацкіх цэнтраў ХХ стагоддзя.

Карын Дэамброзіс — наш гід па «Вуллі» — тонкая і зграбная грачанка гадоў 45-ці (пазней высветлілася, што ёй 52!). Яна працуе фатографам у антычным аддзеле Луўра, здымае экспанаты для альбомаў і каталогаў. Знаёмства са Святланай — «дырэктарам музея са Смілавіч» — робіць на яе ўражанне. Французы слова «Смілавічы» ведаюць: нядаўна адбылася выстава ў Парыжскай пінакатэцы «Вар'ят са Смілавіч». Але наўрад ці могуць уявіць аблічча рэальнага мястэчка ў 25 кіламетрах ад Мінска. Магчыма, лічаць, што тамтэйшы музей напоўнены шэдэўрамі Суціна.



Філіп Лагатрэ. Вокладка і аркуш з альбома лінагравюр «Натхненне. Гісторыя "Вулля"».

Карын пачала экскурсію каля знакамітых дзвярэй з карыятыдамі. Гісторыя пра разбагацелага скульптара Альфрэда Бушэ і набыццё ім павільёна бардоскіх він з Сусветнай выставы 1900 года, пра яго ідэю кампаноўкі там майстэрняў у выглядзе сот — вядомая. У павільёне Бушэ надбудаваў два паверхі, разгароджаныя ўнутры на мноства пакойчыкаў. Атрымаліся трохкутныя памяшканні, праз цеснату мастакі называлі іх «трунамі»... Жыхары апошніх паверхаў станавіліся ўладальнікамі балкона пад дахам, які служыў яшчэ адным пакоем. Прадпрымальны скульптар купіў рашотку для галоўнага ўвахода (яна ўпрыгожвала павільён «Жанчына») і двух карыятыдаў з павільёна Інданезіі. Бушэ стаў здаваць памяшканні бедным мастакам за мізэрную плату — 37 франкаў за тры месяцы. Пазней вакол ратонды таксама былі пабудаваныя майстэрні — даволі бязладна, але прыгожа, агульная іх колькасць вырасла да 140. Так у 1902 годзе і нарадзіўся «Вулей», пры ім — тэатр на 300 месцаў (дзейнічаў да 1934 года). Хтосьці з французскіх крытыкаў трапна назваў гэтую камуну «вілай Медычы для беднякоў». Ветліва слухаем пра тое, што тут жылі вялікія мастакі, такія як Амадэа Мадзільяні, Хаім Суцін, Канстанцін Бранкузі, Фернан Лежэ, Мары Лорэнс, Міхаіл Кікоін, Аляксандр Архіпенка, Мішэль Сіма і перадусім — Марк Шагал. Умовы былі больш чым сціплыя: адзін водаправодны кран на ўсіх, туалет на вуліцы, холад у майстэрнях зімой, блашчыцы — біч большасці парыжскіх кватэр.

«"Вулей"!... Што за незвычайнае месца! Чаго там толькі не было! У "Вуллі" прадавалася і куплялася ўсё, што заўгодна. Усе жылі, як маглі. Сярод іншых памятаю чатырох рускіх, нігілістаў. Я да гэтага часу не магу зразумець, як яны ўмудраліся жыць у адным пакойчыку плошчай тры квадратныя метры і адкуль яны ўвесь гэты час бралі гарэлку», — згадваў Фернан Лежэ. «Выжываем нейкім цудам», — пісаў Леон Індэнбаўм сястры на радзіму. Але дах над галавой, надзея, братэрства, узаемадапамога і сяброўская падтрымка апраўдвалі ўсё. Разбагацеўшы, мастакі пакідаюць «Вулей», яго келлі запаўняюць іншыя мігранты... І так адбываецца ўжо 110 гадоў.

Падчас экскурсіі раптам аднекуль з кустоў нетаропка выйшаў тоўсты кот. «Гэта з суседняга дома, ён ходзіць сюды паесці», — каментуе Карын. З'яўленне ката зрабіла экскурсію менш афіцыйнай. Пасыпаліся пытанні: «Дзе менавіта была майстэрня Суціна? Ці можна паглядзець?» Паводле яго ўспамінаў, пад Шагалавай. Туды мы і кіруемся. Адкрываем запаветныя дзверы з карыятыдамі і ўваходзім. У вестыбюлі дошка аб'яў: каму за што плаціць, у каго якія выставы, шмат асабістых нататак. Як у студэнцкім інтэрнаце. Нязменная ў Парыжы вінтавая лесвіца — даволі крутая. «Новая, у "Вуллі" нядаўна быў рамонт, многае давялі да ладу», — распавядае Карын.

23 майстэрні па-ранейшаму арандуюць творцы розных нацыянальнасцей. Шмат хто тут і жыве, іншыя прыходзяць толькі працаваць... Новых кандыдатаў адбірае спецыяльная камісія, але майстэрні вызваляюцца рэдка: большасць жыхароў застаюцца там на ўсё жыццё. Сама Карын падавала заяўку 17 разоў, і яе просьбу задаволілі толькі тады, калі яе вялікая выстава ў Швецыі атрымала поспех.

Дзверы, дзверы, дзверы. За кожнай свой свет, сваё жыццё. Як і некалі. Грукаем у былую шагалаўскую майстэрню. Яе займае вядомы графік француз Філіп Лагатрэ, які жыве ў «Вуллі» з 1970-х гадоў. Яму 62, але ён выглядае значна маладзей свайго ўзросту. Думаю, мастаку надакучылі фатографы і цікаўныя наведнікі, але адмовіць Карын ён не можа і цярпліва зносіць наша ўварванне. Свет гэтай майстэрні мала нагадвае апісаны Шагалам. Куханька, кававарка, хімікаты, друкаваны станок, крэслы, маленькая канапа. Не разгарнуцца. А майстэрня Шагала была напалову меншай... Цяпер большасць былых «сот» пашырылі: аб'ядналі па два ці тры. Вялізныя вокны робяць пакоі вельмі светлымі. Від з акна на двор ранейшы. Філіп паказвае нам свой альбом каляровых лінагравюр «Натхненне. Гісторыя "Вулля"». Гэтая ілюстраваная гісторыя нагадвае комікс. Там ёсць усе тутэйшыя знакамітасці, у тым ліку Мадзільяні і Суцін, і гісторыя барацьбы за «Вулей» у пасляваенныя гады. Пра «Вулей» пачалі пісаць кнігі ўжо ў 1920-я (адны з першых — Марк Шагал і Жак Шапіро) і пішуць кожныя 10 гадоў. Французы знялі пра яго, напэўна,



Скульптура ў двары «Вулля».

дзясяткі фільмаў. Аднак цікавасць да гэтага рамантычнага месца з багатай мастацкай гісторыяй не згасае.

Калі ў 1934-м Альфрэд Бушэ памёр, уся гаспадарка перайшла нашчадкам. За гады дзвюх сусветных войнаў «Вулей» значна пастарэў. Вялікія дрэвы былі высечаныя на распалку, домікі прыйшлі ў непрыдатнасць. Спадчыннікі Бушэ ў 1967-м збіраліся прадаць «Вулей» забудоўшчыкам пад паркоўкі і сучасныя дамы. Жыхары яго ўзбунтаваліся і звярнуліся да знакамітасцей, каб сабраць грошай і выкупіць зямлю. Быў створаны «Камітэт абароны» на чале з мастаком Сімонам Датам. У 1971-м пасля магутнай кампаніі, разгорнутай прэсай, падключылася грамадскасць. 19 студзеня 1972 года асобым указам урада Францыі «Вулей» быў абвешчаны гістарычным помнікам. Сімон Дат і многія іншыя знакамітыя насельнікі «Вулля», у тым ліку Шагал, зладзілі аўкцыён. Мільён франкаў нечакана ахвяравала жонка буйнога прамысловага магната Жэнеўеў Сейду. Створаны ёй «Ля руш Сейду фонд» стаў уласнікам «Вулля» і яго тэрыторыі ў пяць квадратных кіламетраў. Сёння «Вулей» існуе за кошт прыватнай дабрачыннасці і дзяржаўнай падтрымкі. У 1970-х гадах дзякуючы дапамозе Міністэрства культуры Францыі і ахвяраванням у фонд Сейду «Вулей» адрэстаўравалі. Тады і прыбылі новыя мастакі: Эрнест Піньён-Эрнст, Люцыя Фанці, Ціціна Маселі, Эдуарда Ару і наш знаёмы Філіп Лагатрэ. У адрозненне ад іншых камун мастакоў, «Вулей» закрыты для публікі: фонд не жадаеператвараць яго ў турыстычны аб'ект.

Мы просім дазволу ў Філіпа Лагатрэ сфатаграфаваць некаторыя аркушы з альбома і рушым далей. На тэрыторыі — некалькі будынкаў, і ўсе яны населеныя. Карын ведае кожнага жыхара. Яна вядзе нас з гістарычнага павільёна він у суседні дом, у сваю майстэрню на трэцім паверсе, дзе працуе з мужам Даніэлем Лэбі. Усё тут проста і функцыянальна, жыхары цэняць кожны сантыметр плошчы, надбудоўваюць унутры пакояў шматпавярховыя канструкцыі. Майстэрня-лабараторыя Даніэля на другім ярусе. Ён паказвае свае працы: фотаздымкі атэльe з вышыні столі, заснежаны «Вулей», партрэты сяброў, Парыж. Уражвае фатаграфія групы мастакоў за рашоткай «Вулля» пад парасонам. Яна тонка перадае атмасферу гэтага месца. Паляць тут неміласэрна: лаўкі, попельніцы расстаўленыя ўсюды. Двор густа зарос плюшчом і хмызняком, абсыпаны апалай лістотай. «Тут летам мы загараем і смажым барбекю», — кажа Карын. Карціна ідылічная і рамантычная. Нездарма ў старасці Цадкін з настальгіяй згадваў пахучыя летнія вечары пад квітнеючымі акацыямі. Ідзем па вузкай сцежцы ля старой бронзавай скульптуры Альфрэда Бушэ. Амаль казачнае спалучэнне джунгляў і стыльнай містычнай скульптуры эпохі мадэрн асабліва чаруе. Як гэта ацалела ў першапачатковым выглядзе (чамусьці верыцца, што ў першапачатковым), немагчыма зразумець нам, беларусам, у якіх усё кардынальна мяняецца з кожным пакаленнем. «Вулей» жа застыў у часе. Ліхтароў тут няма і ніколі не было, і парыжскія восеньскія прыцемкі імкліва згушчаюцца. Усё раптоўна апускаецца ў апраметную цемру. «Каб не зламаць ногі, ходзім з ліхтарыкамі, хоць усе сцяжынкі ведаем на памяць, — смяецца Карын. — Хадземце піць гарбату да Леанарда, ён чакае».







Леанард Леоні
за працай у садзе «Вулля».

Майстэрня Леанарда Леоні.

Леанард Леоні. Вулей.
Мазаіка. 2010.

Леанард Леоні — сябар Карын і скульптар-анімаліст — нарадзіўся ў «Вуллі» ў сям'і італьянскага мастака. Ад бацькі яму дасталася двухпавярховая кватэрка ў дальнім доме на ўскраіне сада. Леанарду за 80. На стварэнне скульптур, выкладзеных каляровай мазаікай, яго натхніў Гаўдзі. Леанард калісьці працаваў падручным над мазаікамі Шагала і Брака, і ўсе запэўніваюць, што смальта захавалася з тых часоў. Сам ён падобны да старога добрага фаўна, працуе проста ў райскім садзе «Вулля» ля ўвахода ў сваё жыллё. Леанард — парыжанін і па нараджэнні, і па прызванні. Ён рэдка выходзіць за межы квартала. Пры нас ён надпісвае канверты, рассылае запрашэнні на вернісаж сваёй выставы. «Гэты ўжо памёр», — праходзячы міма з імбрычкам гарбаты, кажа Карын. «Памёр? — трывожна глядзіць Леанард. — Яшчэ адзін канверт сапсаваў». Да смерці мастак ставіцца спакойна. Ён пражыў доўгае і цікавае жыццё. На сценах пакоя вісяць карціны, падораныя Леанарду знакамітымі творцамі, што даўно адышлі ў нябыт. Хлопчыкам ён часта ім пазіраваў. Памятае Шагала, Брака, Пікаса, на сцяне — падпісаныя Надзяй і Ферненам Лежэ графічныя аркушы. Леанард стварае свае работы з падручнага матэрыялу, з невычэрпнага запасу смальты або, напрыклад, з чорных фатаграфічных каробак Карын. Старанна прадрапвае і робіць графічныя творы і ка-





Карын Дэамброзіс. «Вулей». Фота. 2009.

лажы. Звяры і людзі — абстрактныя і наіўныя, прасякнутыя дабрынёй іх творцы.

Леанард ахвотна распавядае пра жыццё, яму падабаецца цікавасць да яго асобы. Мы фатаграфуемся з ім і бярэм на памяць прыгаршню гістарычнай смальты. Карын апекуецца творцам і клапоціцца пра яго, як пра ўласнага дзядулю, прыносіць ежу, гатуе, прыбірае. Тут ёсць адчуванне братэрства мастакоў, агульнай сям'і. Зарабіць мастацтвам і зараз няпроста, хоць у мастакоў «Вулля» ёсць перавага месца — тут лунае дух геніяў XX стагоддзя. Водбліскі славы былых знакамітых пастаяльцаў рыкашэтам трапляюць і на сучасных. «Набыў карціну ў "Вуллі"» — гучыць крута.

Гаворым пра Суціна, расказваем, што да нядаўняга часу ў Беларусі не было яго прац, а зараз ёсць дзве. Адсутнасць карцін у родным горадзе мастака здзіўляе іх асабліва: «Чаму не куплялі раней, ён жа стаў знакамітым яшчэ да вайны?» На развітанне запрашаем летам прыехаць у Смілавічы, і Карын нечакана лёгка згаджаецца. Да нязведаных мясцін яе цягне цікаўнасць фатографа. Выходзім з сумам на асветленыя вуліцы Парыжа, і Карын у лёгкім швэдры (лістапад, хоць і цёплы!) забягае ў крамку за непазбежнымі цыгарэтамі. Яе вечар толькі пачынаецца…

Пазней, дзелячыся ўражаннямі ад гэтага наведвання, разважаем пра феномен «Вулля». Інтэрнат? Інтэрнацыянальны інкубатар талентаў? У чым справа? У эміграцыі і яе наступстве — выжыванні любым коштам? У амбіцыйным жаданні зарабіць і прабіцца ў кола французскай і сусветнай мастацкай эліты? Развіты міжнародны мастацкі рынак? Паветра Парыжа? Чаму эфект «Вулля» не спрацоўвае цяпер? Чаму ў нас немагчымыя падобныя з'явы? Камуны мастакоў былі ў інтэрнатах пры Віцебскім мастацкім тэхнікуме, пасля ў Акадэміі мастацтваў, Парнаце. Але нашы студэнты, у адрозненне ад эмігрантаў, атрымлівалі стыпендыі і мелі падтрымку з дому. Майстэрні пры Мастацкім камбінаце, заселеныя з 1930-х гадоў, вядомы дом мастакоў на вуліцы Сурганава, пабудаваны адмыслова для творцаў па ініцыятыве Пятра Машэрава, існуюць і цяпер. Там у даволі камфортных умовах беларускія мастакі працуюць побач ужо трыццаць гадоў — у другім пакаленні, выконваючы дзяржаўныя або прыватныя заказы. Тое, ды не тое.



«Вулей» падчас рэстаўрацыі.

ФОТА КАРЫН ДЭАМБРОЗІС.

«Вулей» быў не толькі арэндным жыллём для мастацкіх эмігрантаў, але і ўтапічнай марай яго заснавальніка Альфрэда Бушэ пра мастацкі фаланстэр, дзе ўсе працуюць разам на агульнае дабро. На «агульнае дабро» ніхто, зрэшты, не працаваў, урокі Бушэ наведваліся кепска, а пасля смерці пра яго нейкі час не згадвалі. Вучыліся адзін у аднаго, на выставах і ў музеях. Адзінае, што рабілі разам, — скідваліся на натуру. Бушэ на схіле жыцця наракаў, што ён як курыца, што знесла качынае яйка. «Вулей» насуперак яго жаданню стаў не камунай, а прытулкам, сховішчам, марай ізгояў, якія і не думалі, што стануць неўзабаве «мастакамі Парыжскай школы». Пінхус Крэмень нават называў «Вулей» сваёй новай радзімай!

Сёння там працуюць больш за 60 мастакоў з розных краін. Сярод іх ужо няма гнаных і жабракоў, яўрэяў-эмігрантаў з краін Усходняй Еўропы. Сучасныя насельнікі не змагаюцца за выжыванне. Туды, як у дарагі элітарны клуб або ў прэстыжную дыпламатычную ВНУ, высокі конкурс, які выйграюць адзінкі. Мы пазнаёміліся толькі з чатырма з гэтых шчаслівцаў і пераканаліся, што сама іх прысутнасць захоўвае дух «Вулля» лепш, чым любы музей, які там можна было арганізаваць. Па сутнасці, «Вулей» — гэта жывы музей, падобнага якому няма больш нідзе ў свеце. ■

The July issue of *Mastactva* magazine opens with the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural field of Belarus are discussed by: **Alena Kavalenka** (premiere of the Yanka Kupala Theatre performance *Pan Tadeusz* in Paris, p.3; exhibition «The Polish Poster. Jazz. Blues. Rock. Fusion» at the Minsk City Town Hall, p.16), **Maryna Zagidulina** (Valiantsina Shoba's exhibitions «She Who Is Waiting for You» at the Tiesenhaus Gallery and «365 Days» at the Grodna Exhibition Hall, p.4), **Piotra Vasilewski** («Under 35», exhibition of the young at the Palace of Arts, p.8), **Darya Amialkovich** (retrospective show of the films by the Japanese director Keisuke Kinoshita at the Minsk cinema houses «Peramoga» and «Tsentralny», p.10), **Volha Rybchynskaya** and **Hanna Samarskaya** (educational exhibition project «Alphabet» at the Gawryla Vaschanka Picture Gallery in Gomel, p.12), **Tattsiana Mushynskaya** (Johann Strauss's *Der Zigeunerbaron* at the Belarusian State Academic Music Theatre, p.14).

The *Dramatis Personae* rubric introduces Alexander Humala, chief conductor of the Sanorus Choir (***In Lyon, Washington and Minsk***, p.18; interviewed by **Natallia Ganul**).

The following materials are published under the *Discourse* rubric.

A series of articles under the headline «*The Black Square's* Ghost» are dedicated to the great art project, which comprises a number of exhibitions. The project was organized by the Centre for Contemporary Arts and the Museum of Contemporary Visual Arts. **Alesia Bieliaviets** analyzes the strong and weak points of the major exposition «Avant-gARTE. From a Square to an Object» (***The Antispace for Art***, p.22). **Siargey Kharewski** focuses on the exhibition «One Hundred Years of the Belarusian Avant-garde» (***The Country's Names***, p.25) — its conception is presented on the pages of the magazine by the curators Volha Arkhipava and Volha Rybchynskaya.

Liudmila Gramyka discusses the 2nd International Festival of Puppet Theatres «Puppets Over the Nioman» and the Belarusian International Festival of Puppet Theatres, which were held this spring, respectively, in Grodna and in Minsk (***Over the River Nioman and by the River Svisloch***, p.28).

For the 90th anniversary of the Belarusian cinema, film scholars and film critics decided to recall the best films of the domestic cinematography over the whole period of its existence and range them. The results of the experts' polls are presented in the form of charts, and their in-depth analytical commentary is provided by **Ala Babkova** (***Film Parade. Are There Any Sensations?***, p.34).

Alesia Bieliaviets, hostess of the *Art Studio* rubric, invites the reader to visit the studio of Marta Shmatava (***About the Balance of Themes***, p.40). The talk was inspired by the exhibition «Artificial Light. Klara and Rosa» conceived and carried out by the artist. The author of the article concentrates her attention on the artist's wisdom and courage, as well as her desire to change and evolve in conformity with her inner core.

Nadzieya Usava invites the reader to visit the famous Parisian phalanstery of the early 20th century (***«The Hive» Is Still There***, p.44). The scholar of art's notes are published in the *Cultural Layer* rubric.

The issue is concluded with the rubric *Generation NEXT*. **Volha Bubich** turns to the creative work of the photographer Aliaxey Naumchyk. He looks into the values of young citizens born in the 1980s, who have not yet matured in the 2010s (p.48).

Аляксей Наумчык

ВОЛЬГА БУБІЧ

Навакольны свет напоўнены рэчамі, сітуацыямі, людзьмі. Яны атачаюць нас з дня ў дзень і зрэдку могуць здавацца сумнымі і няўвартымі аб'ектамі візуальнага аналізу. Тым не менш з цягам часу менавіта «простыя фатаграфіі» набываюць найбольшую вагу для рэканструкцыі сацыяльна-культурных асаблівасцей і каштоўнасцей цэлых пакаленняў.

Аляксей Наумчык падпісвае свае е-мэйлы як «добры фатограф», наіўна і адначасова стомлена-іранічна выконваючы функцыю архіватара штодзённасці, які заўсёды застаецца ў цені. У сваім праекце «Мы ніколі не станем старэйшымі» Аляксей распавёў пра тое, што хвалюе яго як прадстаўніка беларускага «пакалення ікс» — народжаных у 1980-я і не стаўшых дарослымі ў 2010-я. Працы з гэтай серыі былі адабраны нямецкімі куратарамі Матыясам Хардэрам і Гансам Пілерам для зборніка актуальнай маладой беларускай фатаграфіі «By now». Аўтар прадставіў шэраг здымкаў, на якіх увасобіліся блізкія яму і яго колу эмоцыі і натуральныя станы сумневаў, трывог і страхаў. Новы праект Аляксея Наумчыка «Мінск малады» фармальна працягвае даследаванне тэмы каштоўнасцей гараджан, аднак акцэнт змяшчаецца на пытанне самавызначэння ва ўмовах трансфармацыі.



Аляксей Наумчык нарадзіўся ў 1983 годзе ў Мінску. Скончыў БНТУ па спецыяльнасці «інжынер інфармацыйных тэхналогій». Працаваў інжынерам, навучаўся ў мінскім Цэнтры фатаграфіі, там жа працаваў з 2010 па 2012. Цяпер — вольны фатограф.

Канстатуючы адсутнасць эмацыйнага сугучча з наяўнымі дакументальнымі праектамі пра Беларусь, Аляксей пачынае пошукі самастойных глыбінных сувязей з рэальнасцю ў свеце, які яго акаляе: «Я бачу, як у апошні час мяняецца маё асяроддзе і горад, у якім мы жывем. На старым ландшафце пачалі прарастаць новыя будынкі, зрушылася з мёртвай кропкі культурнае жыццё ў сталіцы, горад пачаў напаўняцца рухам. Пры ўсіх гэтых знешніх зменах я назіраю ў маім герої прыхаванае, няўлоўнае адчуванне тугі і трывогі, адсутнасць выразных арыенціраў на будучыню».

Калі равеснікі фатографа з гісторыі пра непадрослых часта пагружаны ў задуменную бяздзейнасць, у цёплую настальгію па незваротнасці часу, то выпадковыя персанажы «Мінска маладога» знаходзяцца ў пастаянным руху, пры гэтым яны стараюцца ігнараваць глыбокія рэфлексіі. Ім, у адрозненне ад прадстаўнікоў «пакалення ікс», удаецца больш лёгка і поўна перажываць прыгожае імгненне «тут і цяпер». Ім важны модны look і дынамічны смелы ўсплёск, адчуванне ўяўнай занятасці пры паленні цыгарэты ці жорсткае, да першай крыві, сутыкненне з халоднай рэальнасцю моманту. Тут бойка здаецца дзіўным танцам, а пасядзелкі на ўваходзе ў клуб — пастаноўкай tableau vivant.

Небяспека пагружэння і адсутнасць арыенціраў, пра што згадвае Аляксей у апісанні праекта, яшчэ раз пацвярджаюцца тым фактам, што ніхто з персанажаў не наладжвае адкрыты глядзельны кантакт з фатографам. Бо сустрэцца позіркам з кім бы там ні было — азначае даць ключ да сябе, свайго ўнутранага свету. Прызнацца, можа быць, нават у слабасці. Ці не прасцей гуляць па-іншаму, з бяспечнай адлегласці?

Іншыя правілы гульні новага пакалення знаходзяць свой фармальны выраз у абранай візуальнай мове. Расфакусіроўка, рэзкія ракурсы, ламаныя кампазіцыі, знятыя ў аматарскай эстэтыцы, — усе гэтыя прыёмы змушаюць нас глядзець на Мінск вачамі тых, каму сёння даводзіцца мяняцца.

Горад для маладога мінчука — постмадэрнісцкі парадокс штучных хмарачосаў на рэкламных расцяжках, графіці, што так упарта зафарбоўваецца ЖЭСамі. Яны выраслі, каб «выбіраць пепсі», яны хацелі б «зрабіць гэта проста». У чымсьці яны зайздросцяць нашаму свядомаму кантролю над недарасленнем, у чымсьці нам самім хацелася б навучыцца ў іх быць не сабой. ■

Аляксей Наумчык. Мінск малады. Фота. 2013.








ALL







мастацтва

ІНДЭКС 74958.

РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.

ISSN 0208-2551



Спектакль Беларускага маладзёжнага тэатра «Палкоўнік-птушка» па п'есе Хрыста Бойчава стаўся яркім сцэнічным выказваннем ад імя прафесійнай моладзі ды выклікаў у публікі моцны рэзананс. Над пастаноўкай працавалі: рэжысёр Сяргей Анцэлевіч; кампазітар Аляксандр Лібярзон; харэограф Вольга Скварцова; аніматар Вераніка Чайка. Рэцэнзію на спектакль чытайце ў наступным нумары.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.